حديث الشهر

المسرح يقفز إلى المقدمة :

الذين تتبعوا جلسات مؤتمر الثقافة والفنون ، الذى انعقد فى الشهر الماضى بدعوة من وزارة الثقافة والإرشاد القومى للإقليم الجنوبى ، لم تفتهم ظاهرة ثقافية هامة سجلتها جلسات المؤتمر ، وأبرزتها قرارات لجانه ، تلك هى أن المسرح قد أصبح الآن فى المركز تماماً من حياتنا الفكرية والثقافية والروحية .

فإلى جوار توصيات لجنة فنون المسرح والموسيقى والسينما بالإفادة من المسرح بوصفه نبعاً هاماً من ينابيع الشخصية القومية ، تقدمت لجنة الإرشاد الثقافى بتوصية ترمى إلى الاستعانة بأجهزة الاتصال الجماهيرية فى العمل على تغذية الشعور بالقومية العربية ، والتمسك بمثلها وعقائدها . ولم تكتف اللجنة بهذا ، بل وضعت المسرح على رأس هذه الرسائل الجماهيرية ، فأثبتت بهذا أن خشبة التمثيل قد أضحت اليوم تنافس المطبعة ، والميكروفون ، منافسة قوية ، وأن هذه المنافسة توشك أن تسلم أمر قيادة الجماهير إلى « معبد القرن العشرين » ، كما سمى برنارد شو المسرح ذات يوم ؛ تدليلا منه على الأهمية الروحية القصوى التى نجدها جميعاً فى الفن المسرحى .

وليست هذه الظاهرة الثقافية التى سجلها المؤتمر — على خطرها وجلالها — أمراً جديداً فى تاريخ المسرح .

فكلما قامت نهضة قومية خلاّقة ، تلفت الناس باحثين عن أنفسهم وأرواحهم ، فلم يجدوا لها أكمل ولا أجمل انعكاس إلا فى المسرح . لقد نبع المسرح منذ البداية من جوهر الإنسان وقام ليكفى حاجاته الروحية . ومن هنا كان منشوءه فى الدين . ثم تقدم بعد هذا ليصاحب الإنسان فى مسيرته الكبرى عبر القرون ؛ صاحبَ نهضة اليونان القوية الكبرى فى أثينا بريكليس ، وازدهر وانتصر فى عهد إحياء العلوم ، وآتى ثماراً شهية إبّان نهضة فرنسا وانجلترا وإسبانيا ، حيث لمعت أسماء موليير ، وشكسبير ، ولوب دى فيجا . ولما أفاقت أوروبا الحديثة من إغماءة فكرية وروحية جلبها عليها نجاحها المادّى الفائق طوال القرن التاسع عشر ، كان المسرح أهمّ المسابر التى أخذت أوروبا تقيس بها روحها فى ظل ظروفها الثورية الجديدة ، وهنا ظهر عمالقة من مفكرى المسرح مثل: إبسن ، وشو ، وتشيخوف ، وبرشت .

فالمسرح إذن وثيق الصلة بالنهضات القومية . وما أحرانا فى نهضتنا العربية المباركة، التى نعيش اليوم فى أخطر أيامها ، أن نضاعف من عنايتنا به ، فان كل قرش يصرف على المسرح يضاعف لنا أضعافاً كثيرة ، ويؤتينا رزقاً روحياً حلالا ، هو المواطن العربى الصالح، المكتمل الشخصية ، المتكافئ النمو ، الذى يضع الكتاب إلى جوار الرغيف ، ويحب الفن حبه للغذاء والكساء .

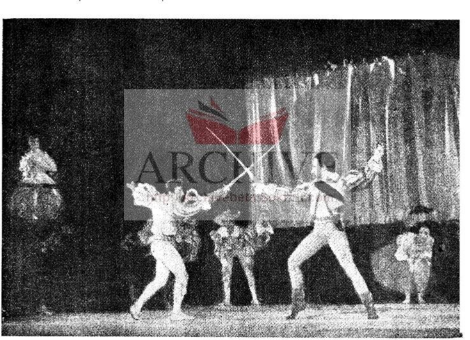
« سيرانو دى بيرجيراك » فى الباليه :

من أنباء باريس أن مسرحية إدمون ردستان العالمية : « سيرانو دى بيرجيراك » ، قد وجدت طريقها إلى مسرح الباليه ، على يد أشهر فنانى الباليه الفرنسى : رولاند بيتى .

قرأت هذا الخبر وتزاحمت الأفكار فى رأسى ... يا طالما قال النقاد إن العمل الفنى الجيد لايبلى ، بل هو

للكتاب ، أو إعادة الأداء للموسيقى ، أو إعادة التفسير والتقييم من جانب النقاد لكل عمل من هذه الأعمال .

أما اليوم ، فقد أخذت الروائع الفنية تتخذ لنفسها حيوات جديدة عن طريق الهجرة من لون فنى إلى لون آخر — أخذ هذا يحدث على نطاق واسع : المسرحية تتحول إلى فيلم ، أو باليه ، والفيلم تطبع قصته — مدعمة



مشهد المبارزة فى باليه : « سيرانو دى بيرجيراك »

يجد لنفسه فى كل يوم حياة جديدة ، فكان المتشائمون يوافقون على هذا الرأى فى أدب ولا حماس ، أو ينكرونه بوصفه حماساً ولا حقيقة . وقبل ظهور وسائل الفنون الجماهيرية الحديثة : السينما ، والراديو ، والتليفزيون ، كانت الحيوية المتجددة التى تبديها الرائعة الفنية العالمية ، تقتصر على إعادة التمثيل للمسرحية ، أو إعادة الطبع

بالصور — على شكل كتاب . والكتاب يتحول أحياناً إلى تمثيلية إذاعية ، والتمثيلية الإذاعية تتحول إلى فيلم أو مسرحية ، والتليفزيون يلفت النظر إلى أعمال فنيـــة كبيرة وإن كانت مهملة ، فتتلقف السينما هذه الأعمال ، وتحولها إلى أفلام ناجحة .

وكم من مفاجآت طريفة تحدث أحياناً أثناء رحلة

العمل الفنى الواحد عبر الألوان الفنية المختلفة . لنأخذ مثلا مسرحية « بيجماليون » لبرنارد شو . فقد كانت هذه المسرحية — من يومها — عملا مسرحياً بالغ النجاح ، مثلت مراراً ، وطبعت مراراً ، ولفت نجاحها هذا أنظار رجال السينما فحولوها إلى فيلم ، أضاف آلافاً كثيرة

وفى نفس الوقت طبعت المسرحية الغنائية الراقصة على شكل كتاب ، لاريب أنه هو الآخر بالملايين .ولن يطول الوقت حتى يتقدم التيلفزيون ليخرج هذا العمل ويعرضه على شاشة ملايين البيوت .

فانظر أية رحلة طويلة مثيرة ، قطعها عمل فنى



المسح الاركيولوجي للتربة عن طريق القياس المغناطيسى

من الجنيهات إلى إيرادات مؤلفها الاشتراكى الفنى . ومنذ ثلاثة أعوام أصبحت المسرحية عرضاً غنائياً راقصاً نال نجاحاً فنياً ومادياً مذهلا على مسارح برودواى ولندن ، وكانت النتيجة أن السينما تقدمت لإخراجه فى شكله الجديد ، وما أشك أن نجاحاً مذهلا آخر سيكون من نصيبه حينما يعرض على أنظار الملايين من سكان العالم .

واحد ، وأية ثروة كبرى من الإضافات والملاحظات ، والأفكار ، والآراء ، والعواطف ، والذكريات ، أثارها أو تعلقت به ، واضرب حصيلة كل هذا فى عشرات المئات من الروائع الفنية العالمية التى عرفت طريقها إلى الوسائل الجماهيرية الفنية ، أو هى الآن تتلمس هذا الطريق ، ثم تخيل معى مستقبلا فنياً زاهراً ينتظر الإنسانية ،

تتبادل فيه الألوان الفنية ثمار النجاح ، فكأنما ينظر العمل الفنى إلى نفسه فى بهو من المرايا السحرية ليرى نفسه أضعافاً كثيرة مضاعفة ، يغذى كل منها جانباً من روح الإنسان وينميه .

ألسنا مستطيعين ، إذ ذاك ، أن نتحدث عن عصر الملايين — عصر ملايين الفنون ، لملايين الناس ؟ !

° ° °

العلم والدراسات الإنسانية :

عثرت مؤخراً على مثل طريف من أمثلة تعاون العلوم الإنسانية فى التنقيب عن ماضى الإنسان ، ومد أبعاده التاريخية والفنية قروناً كثيرة إلى الوراء . ان العلماء الطبيعيين يتعاونون الآن مع علماء الآثار فى الكشف عن تراث البشرية ، ويستخدمون فى هذا الكشف أجهزة علمية دقيقة ، وأساليب فى البحث غاية فى الطرافة .

من هذه الأساليب ، ما يقوم به العلماء الآن فى انجلترا من محاكاة واسعة النطاق لأثر الطبيعة على مخلفات القرون ، وذلك بقصد بحث هذا الأثر بحثاً معملياً دقيقاً . فهم مثلا قد اختاروا أماكن من بريطانيا تتفاوت فى طبيعة التربة والمناخ ، وصنعوا بها شطئاناً وخنادق تماثل تلك التى كانت موجودة فى العصر الحديدى ، كما صنعوا تلالا تحاكى تلال العصر البرونزى ، ثم وضعوا عليها علامات خاصة بقصد الاسترشاد بها فى تقرير أثر الطبيعة على هذه المعالم الجغرافية ، فهى ستدلهم على سرعة انهيار الشطئان ، وانسداد الخنادق والحفر . وفى الوقت نفسه ترك العلماء على سطح الأرض أدوات مصنوعة من البرونز والحديد والخشب والجلد ، وجعلوا لها أرقاماً ، وتركوها لفعل الطبيعة ، تدفنها بعد سنوات ، ثم يجيئون هم ويستخرجونها من جديد للفحص العلمى الدقيق .

إلى جانب هذا يستخدم العلماء أجهزة دقيقة لاكتشاف الآثار التاريخية دون الحفر على غير هدى ، أو على غير هدى كبير . فعن طريق قياس المغناطيسية ، استطاع العلماء أن يقرروا وجود متخلفات معدنية بل فخارية ، دون حفر سابق . وعن طريق التحاليل المختلفة ، تمكنوا من تعيين المصادر التى جاءت منها مواد أثرية مصنوعة من النحاس والذهب والفضة . وهذا بدوره استخدم وسيلة لتحديد الطرق التجارية التى كان يسلكها تجار العهود الغابرة لنقل بضائعهم . وتمكن العلماء فى أمريكا من تحديد أعمار الأشجار حتى ألفى سنة إلى الوراء ، وذلك بملاحظة أثر المناخ على مجموعات منها خضعت لظروف مناخية موحدة ..

وهكذا يتقدم العلم إلى معونة التاريخ والعلوم الإنسانية الأخرى ، ويثبت لنا فى كل يوم أن تقدم العلوم لن يكون وسيلة للتقليل من أهمية الإنسان ، وبالتالى من أهمية مكاسبه ومعارفه اللصيقة بروحه كالفن مثلا ، بل إن العلم — على النقيض — سيزيد من تمتع الإنسان بهذه النواحى الجميلة الرائعة من حياته — نواحى الفكر والإبداع الفنى .

إن المستقبل ملىء بأشياء كثيرة رائعة تنتظرنا جميعاً على ناصية التطور ، ولا ريب أننا واصلون إليها فى يوم قريب ، مهما كانت الصعاب .

على الراعى

الشاعر رلكه في مصر

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

حجٌّ إلى الينبوع الذى تنبثق منه الأسرار ،
وانطلاقٌ إلى دنيا من النور الصافى فى تعارض
حادٍّ مع الوسط الذى حَىَّ فيه ،
وبحثٌ عن أحْساس جديدة قادرة على خلق
قُشَعْرِيرة خصبة فى نفسٍ تخشى الجمود ،
ونفوذٌ فى مستورٍ يستهويه فيه أنه مستور .

• • •

تلك كانت رحلة الشاعر الألمانى المعاصر (١٨٧٥ – ١٩٢٦) رينر ماريا رلكه Rainer Maria Rilke إلى مصر سنة ١٩١١ . وإنها لتشغل مكانة ممتازة بين رحلات هذا الشارد الذى قضى عمره رحالاً ، سعياً وراء ماهو أصيل . إن نوعاً من الاستقطاب المُرْهَف يُبْهِظ كاهله فلا يملك إلاّ الانجذاب بالأضداد الفزيائية والروحية على السواء ، فالفزيائى والروحىّ كلاهما متوقف على الآخر .

• • •

إنه شاعر « الفقر والموت » ، فكيف لا يَحْلُم بزيارةِ تلك الأراضى التى يهيمن عليها سرُّ الموت منذ ستة آلاف سنة ، والتى وجد فيها تَنَذُّرُ النفس للفقر أول محاولة للوفاء به لدى آباء الصحراء الرهبان ؟ إنه المتغنِّى بالملائكة ، فكيف لا يزور ديار ذلك الدين الذى تلعب الملائكة فى تكوينه دوراً رئيسيًّا ، فقد بشّر بكتابه مَلَك ، وحمل الوحى إلى نبيّه مَلَك ! .

رينر ماريا رلكه
بريشة بالادين

لقد سبقته زوجته كلارا Clara إلى القيام بهذه الرحلة وكشفت له عن بعض مفاتن هذه الأرض الحافلة بالأسرار ،أرض مصر . وهاهو ذا فى يناير ١٩٠٧ يصوّر لنفسه فى خياله ما تقوم به زوجته فى الواقع ، فيتابع بالذهن رحلتها إلى مصر . وها هو ذا فى ڤلا دسكوپولى Villa Discopoli بجزيرة كاپرى Capri تجاه ناپلى ينحنى على أطلس يتبيّن فيه « ذلك النهر الذى يصنع المعجزات » ويبدو لى — كما قال — أنه يروى قصة آلهة هذه الأرض، وأصول الألوهية المستورة التى لن يبلغها بشر ، الأصول التى ترجع إلى مجموعة من البحيرات لا ينضب معينها قد ارتفعت هناك ، وتروى طريقه الطويل الشديد الذى يتقدم أبداً وفى تقدمه ينتج الآثار نفسها أينما سار ، ثم ينتشر على هيئة فروع ، هى آلهة صغرى ، بها تفرغ كل حضارة وتصبح مطموسة المعالم » (من رسالة إلى كلارا رلكه زوجته فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٠٧) .

فمصر إذن هى أولا أرض الآلهة فى خيال صاحبنا رلكه . وهؤلاء الآلهة يبدءون قليلى العدد ثم يتكاثرون كلما ضعفت قوتهم وتضاءل سلطانهم . والحضارة حينما تبدأ فى الذبول تستكثر من الآلهة ، وكثرة الآلهة — وفى السياسة : الحُكّام — آيةٌ على الذبول والانحلال . وتلك ملاحظة وجيهة أبداها رلكه بالنسبة إلى مصر، وتنطبق على كل حضارة .

وأكبر هؤلاء الآلهة ، النيلُ نفسه ، هذا النهر الجوهرى ، أعنى أنه هو الذى يصنع جوهر أرض مصر . « وإنه ليتشخّص تشخُّصًا حقيقيًّا وكأنّ له مصيراً وميلاداً غامضاً وموتاً طويلا متطاولا ، بينهما حياة هائلة ممتدّة نبيلةٌ تحمل على العمل كلّ من يقترب منها ، طوال آلاف السنين ، حياةٌ عظيمة جداً ، طامحةٌ جداً ، تعلو عن الإدراك » (رسائل من السنتين ١٩٠٦ — ١٩٠٧ ، ص ١٦٤) .

وهو يقارنه بنهر الڤلجا : أما هذا فلا شخصية له ، إنه ليس إلاّ طريقاً طويلا خلال أرض سامية هى روسيا ، إنها فى تغير مستمر .

وفى مقابل هذه الحياة الرائعة التى يهبها النيلُ هنالك الصحراء ، مائعة مطموسة المعالم ، لا بداية لها ولا نهاية ، وإنها شىءٌ غير مخلوق ، ومساحات فسيحة ترتفع وتفصح عن حضورها دائماً ، وبعدمها تضايق السماء . ولقد تأثر رلكه بالصحراء أيّما تأثر ، وخلبه فيها انعكاس السماء عليها .



تمثال رلكه من نحت زوجته كلارا

وبعد أن استعرض فى مخيلته العناصر الكبرى فى الأرض المصرية — راح يتمثّل آثارها القديمة : « رأس أبى الهول الكبير ، الذى يرتفع بصعوبة من انتفاخه المتواصل ، هذا الرأس وذلك الوجه اللذان بدأ الناس

صياغتهما فى المقدار ، أما التعبير والرؤية والمعرفة فقد اكتملت على تطاول السنين على نحو مخالف لنحو الناس» (المرجع نفسه ص ١٦٥) . ذلك أن رلكه لا ينظر إلى الآثار المصرية إلا من خلال الروابط الزمانية إلى مرتبة السرمدية ، وتؤلف بهذا جوهرها الحق ؛ فأبو الهول مثلا ليس ذلك الأثر الفنى الذى صنعه نحات معين . بل هو أولا وقبل كل شيء ذلك الأثر الذى تعاون على صُنْعه الزمان . إذن لقد اشترك فى عمله فنانان : الفنان البشرى ، ثم ذلك الفنان العظيم الآخر ألا وهو الزمان . فلم يعُدْ مجرد حجر منحوت ، بل صار كائناً حياً « شاهَدَ أصْباح آلاف الأيام ، وأمواج الرياح ، وما لا يحصى من النجوم التى تَطْلع وتأفل ، ومواكب الأفلاك فى العُلا ، وحرارة السموات الممتدة هناك أبداً » (المرجع نفسه ، ص ١٦٦) .

وليس « الزمان » وحده ، بل هناك « المكان » ، المكان الممتد الفسيح على الأرض وفى السموات ، وبتزاوجه مع الزمان يؤلف نسيج الحياة الأبدية التى ينعم بها أبو الهول وكل أثر مصرى .

وتلك هى الصورة التى كوّنها رلكه لنفسه عن مصر قبل أن يرحل إليها . على أنه مما يدعو إلى أسفنا أن رسائل كلارا رلكه إلى زوجها ريز ماريا رلكه إبان رحلتها إلى مصر لم تنشر بعْدُ ولم نستطع الاطلاع على أصولها الخطية إن كانت قد بقيت . ولهذا تعوزنا البيانات الدقيقة فى هذا الموضوع . وكل ما فعلته أنها رحلت إلى مصر فى نهاية سنة ١٩٠٦ برفقة جمع من الأصحاب والصواحب ، للقيام بمهمة فنية ، إذ ذهبوا إلى مصر للتتلمذ على أعظم مدرسة نحت عرفها تاريخ الفن . وقد قال زوجها فى هذا الشأن : « إن المصريين أعظم الفنانين فى العالم فى ميدان الفنون التشكيلية » (راجع كتاب كترينا كبنبرج : ريز ماريا رلكه ، ص ٢٢٥ ، باريس سنة ١٩٤٢) . وكانت زوجته نحاتة ممتازة عاشت مع فنانى ڤوربسڤيده Worpswede ، وبرزت من بينهم فى فنها .

٢

وليس من شك فى أن هذه الصورة ستظل أجمل صورة فى خيال رلكه عن مصر ، لا لأن الواقع قد خيّب أمله فيها بعد ، ولكنه حُلْم الشاعر الذى لا يمكنُ أبداً أن يجاريه الواقع أو يدانيه .

ويزعم بعض الباحثين أن بلاد اليونان هى التى قادت رلكه إلى مصر ، لكنه لو صحّ هذا ، لكان من الغريب أن يفضّل رلكه زيارة مصر ويعدل عن زيارة اليونان ، ففى سن الثلاثين خطرت بباله فكرة زيارة اليونان ؛ بيد أنه عدل عنها بعد قليل . ولم يزُرْ بلاد اليونان أبداً ؛ لهذا نرى نحن — على عكس أولئك — أنه ما كان له أن يعدل عن زيارة بلاد اليونان لو أنّها هى التى قادته إلى مصر ، أو كان على الأقل قد قام بالرحلتين معاً ؛ فعدوله عن زيارة بلاد اليونان هى عندنا أبلغ دليل على أنه ليست اليونان هى التى جرّته إلى زيارة بلاد النيل . ماذا أقول ! بل إنه لم يقُم بزيارة مصر إلا معارضةً لبلاد اليونان والعقل الهلينى المنطقى المحكم . والمرْءُ لا يستطيع فى الوقت نفسه أن يقيم « الصلاة على الأكروبول » و« الصلاة عند سفح الأهرام » . وكان رلكه يفهم هذا التمييز جيداً ، ويعلم عن نفسه أنه ليس شاعراً يونانىّ النزعة ، مثل جيته أو هيلدرلن . لهذا كان عليه إذن أن يختار بين مصر واليونان : بين عالم الأسرار ، وعالم البراهين المنطقية .

واختار رلكه . اختار مصر . وقبل أن يصل إليها عرّج قبلها على الجزائر وتونس ، فكان ذلك إعداداً أوليّاً هيأ له الالتقاء بدار الإسلام ودنيا العرب ، وها هو ذا يدْرُس الإسلام ، وينشئ قصيدة عن رسالة النبى محمد يكشف فيها عن إعجاب شديد به ، وقد نظمها فى

المدة من ٢٢ أغسطس إلى ٨ سبتمبر سنة ١٩٠٧ بعنوان : « رسالة محمد » .

رسالة محمـــد

لما تبدى المَلَاك الكريم الطاهر
ذو الملامح المعروفة والنور الباهر —
تبدى رائعاً له فى خلوته — خلع
كل كبرياء وخُيلاء ، وتوسل

إلى « التاجر » — وقد اضطرب
باطنه إثر أسفاره — توسل إليه أن يبقى ؛
لم يكن قارئاً — وها هى ذى « كلمة »
كلمة عظيمة حتى على حكيم

لكن المَلَاك وجّهه بمهارة
إلى ما كان مسطوراً فى لوح
ولم ييأس ، بل ظل
يردد دائماً : اقرأ !

فقرأ ، حتى انحنى المَلَاك
وأصبح ممّن
يعرفون كيف يقرءون
ويستمعون ويتمّون (الرسالة) .

° ° °

ولسنا ندرى ماذا دفع رلكه إلى كتابة هذه القصيدة : أهى من أثر قراءة لسيرة الرسول ؟ أم هى محاكاة لجيته فى « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » ؟

ليس لدينا بيان عن الدوافع التى تحت تأثيرها نظم رلكه هذه القصيدة التى صاغ فيها مضمون سـورة « العَلَق » . وهى تدل — على كل حال — على مدى تأثر رلكه بالإسلام .

وعن رحلته إلى الجزائر لم يترك لنا أثراً . أما عن رحلته إلى تونس . ففى رسائله البيان الوافى . رحل إلى تونس فى ديسمبر سنة ١٩١٠ ، فزار مدينـة تونس . وطاف بأسواقها الغنية بعروضها ومتاجرها وأقمشتها المتعددة الألوان ، وشاهد الذهب يرفّ طوال النهار ، أما فى الليل فلا يضىء غير مصباح متحيّر ، ويسود المكان جوّ « ألف ليلة وليلة » ، فما أن ينبلج الصبح حتى ينفذ نور الشمس من خلال سقوف السوق فيحيل الألوان : فالأخضر يصبح شفافاً ، والأحمر ينقلب حاراً . واللازوردى يجلله الخشوع والاستسلام . ويتجول فى سوق العطارين وقد تعرّف فيه بعطار لا تصافحه اليد حتى تظل معطّرة النهار كله . — وفى رسالة مؤرخة من القيروان بتاريخ ٢١ من ديسمبر سنة ١٩١٠ يكشف رلكه عن جانب آخر من جوانب الشرق الإسلامى : جانب التصوف والتقوى والزهادة . فهو يقول عن القيروان إنها مدينةٌ مقدّسة ، تأتى بعد مكة مقصداً للحجّ عند المسلمين (كذا تصورها رلكه من تصويرات أهل تونس) . لقد أنشأها سيدى عقبة ، أحد الصحابة وفيها مسجد جامع عظيم استخدمت فى بنائه أعمدة كثيرة من آثار قرطاجنة والمدن الساحلية الرومانية والفينيقية لتحمل سعفاً من خشب الأرز وقباباً بيضاء . ولا يحيط بالمدينة سوى السهول والمقابر ، لهذا تبدّت له كأن الموتى يحاصرونها . إنهم راقدون حولها يزدادون دائماً ولا يتحركون أبداً .

ومنظر هذه المدينة الإسلامية « المقدّسة » يثير فى نفسه خواطر عن الإسلام . إنه متأثر كل التأثر ببساطة الإسلام وحيويته ، والنبى لا يزال سائداً أثره كما كان فى الماضى ، والمدينة مدينته وكأنها قطعة من دولته .

ولقد تركت هذه الرحلة إلى الجزائر وتونس فى نفسه أثراً قوياً ، لكنه مضطرب ، فيه تجتمع الأضداد كلها : الجديد والمألوف ، الغريب والمعهود ، وكلهـا تتشابك

تشابكاً بجعله عاجزاً عن التعبير عن نفسه وانطباعاتها ، كما اعترف بذلك فى رسالة له إلى الناشر كيبنبرج فى ٤ من يناير سنة ١٩١١ ، لكنه مغتبط كل الاغتباط بهذه الرحلة التى استشرف منها على عالم غريب صار الآن أشوق ما يكون إلى النفوذ إليه والتلبث طويلاً فيه .

٣

هذا العالم الجديد الغريب سيجده بأجلى صوره وأعمق معانيه فى مصر ، لكنه هنا لا يجذبه الإسلام وآثاره والعصر الوسيط وما خلّفه ، بل العصر الفرعونى القديم . وإنه لمن الغريب حقاً أنه لا يقول — فى رسائله وقصائده — كلمة واحدة عن الآثار الإسلامية فى مصر ، ولا عن الحياة الإسلامية عامة فيها ، وهو لا شك شاهدها فى القاهرة . لكن يبدو أن مصر الفرعونية قد استغرقته استغراقاً تاماً بحيث حجبت عنه روعة مصر الإسلامية .

لما فرغ رلكه من رحلته فى الجزائر وتونس ، عاد إلى باريس . وسرعان ما ارتحل منها إلى نابُلى ، وإنه ليشعر الآن أن روح الشرق قد استولت على كل نفسه ، وها هو ذا يقول لكاترينا كيبنبرج K. Kippenberg زوج ناشر كتبه فى رسالة مؤرخة فى ٤ من يناير سنة ١٩١١ — إنه يشعر بأن عالم الشرق قد بدأ يتفتح له ، وإنه لم ينخدع فيما توقعه من الشرق ، لكنه شعر بنفسه مبتدئاً فى هذا العالم الغريب عنه ، الذى يصل إليه منه نداءٌ قوىٌّ أصله فى عليِّين .

وفى المقال التالى سنرحل معه إلى مصر .



فضل العرب على الحضارة

بقلم الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى

فى القرن الثالث عشر كانت أوروبا فى أوج العصر الوسيط ، الذى حمل بذور النهضة التى أثمرت فى القرن الرابع ثم الخامس عشر . ومن الذين بذروا بذور هذه النهضة فردريك الثانى الذى استقى نزعته الجديدة من العرب . وفى ذلك يقول رينان فى كتابه (ابن رشد والرشدية) : « كانت الفكرة المسيطرة على ذلك الرجل العظيم هى الحضارة بكل ما تحمل هذه اللفظة من معنى حديث ، أى التقدم النبيل الحر للطبيعة الإنسانية فى مقابل ما ساد العصر الوسيط من اتجاه نحو الانحطاط والقبح » .

تعلّم فردريك اللغة العربية . ودعا إلى بلاطه الرياضيين والعلماء من العرب . وكان غزير الاطلاع ، صاحب تفكير يميل إلى التحليل . فاقترب من ذلك الجنس الذى كان يمثل فى نظره حرية الفكر والعلم العقلى . وكان إلى ذلك يحب المدن العربية بما فيها من مساجد ومدارس وأسواق وقصور . وعندما ذهب إلى بيت المقدس فى الحروب الصليبية ودخلها صُلْحاً سنة ١٢٢٨ م ، لم يكن يهمه الحجُّ إلى الأماكن المقدسة بمقدار اهتمامه بالتحدث إلى علماء المسلمين فى الرياضيات والفلسفة . وأرسل إلى السلطان الكامل يسأله عن مشكلات عويصة فى هذه العلوم ، فبعث إليه السلطان كرة صناعية تمثل حركات النجوم .

ولم تكن عنايته بالفلسفة أقلّ من عنايته بالعلوم ، فطلب من ملك الموحدين حوالى سنة ١٢٤٠ م أن يبعث إلى ابن سبعين ليجيب عن أسئلة حددها ، تدور حول قدم العالم ، والصلة بين الدين والفلسفة ، وعدد المقولات ومنزلتها من المنطق وطبيعة النفس . وقد أجاب ابن سبعين عن هذه المسائل التى كانت تشغل بال المفكرين فى العصر الوسيط ، ولا تزال هذه الرسائل محفوظة حتى اليوم[1] .

فهذه شهادة رينان للعرب وفضلهم على الحضارة الأوروبية الحديثة فى فجر بعثها .

ويحسن قبل أن نأخذ فى تفصيل هذا الأثر أن نحدد المقصود بالعرب من جهة ، وبالحضارة من جهة أخرى ، لأن الخلاف حولها قد يجرُّ إلى اختلاف فى الرأى يبلغ حد التناقض .

● العرب

وقد تجدد الحديث عن العرب والعروبة بصدد الحديث عن القومية العربية المنبعثة فى هذه السنوات الأخيرة . وقد بدأ البحث العلمى عن معنى العرب فى القرن الماضى ولا يزال دائراً حتى الآن . بدأه المستشرقون ، ومعظمهم يميلون إلى القول بفلسفة عربية ، أو علوم عربية بدلا من قولهم بفلسفة إسلامية أو علوم إسلامية ، ونحن ناقلون رأى المستشرق الأستاذ نللينو عن محاضراته فى « علم الفلك عند العرب » وهى المحاضرات التى كان يلقيها على طلبة الجامعة المصرية سنة ١٩١٠ . قال : « كلما يكون الكلام عن زمان الجاهلية أو أوائل الإسلام لا شك أن كلمة العرب مستعملة بمعناها الحقيقى الطبيعى المشير إلى الأمة

(١) انظر :
Renan, Averroès et l'Averroisme, Paris, 9ème édition, pp. 286 - 291.

القاطنة فى شبه الجزيرة المعروفة بجزيرة العرب ، ولكن إذا كان الكلام عن العصور التالية للقرن الأول من الهجرة اتخذنا ذلك اللفظ بمعنى اصطلاحى وأطلقناه على جميع الأمم والشعوب الساكنين فى الممالك الإسلامية المستخدمين اللغة العربية فى أكثر تآليفهم العلمية . فتدخل فى تسمية العرب الفرس والهند والترك والسوريون والمصريون والبربر والأندلسيون وهلم جرا ، المتشاركون فى لغة كتب العلم وفى كونهم تبعة الدول الإسلامية . ولو لم نطلق عليهم لفظ العرب كدنا ما نقدر نتحدث عن علم الهيئة عند العرب لقلة البارعين فيه من أولاد قحطان وعدنان » (١) ثم أورد نللينو رأى ابن خلدون فى مقدمته من أنّ حمَلة العلوم فى الملة الإسلامية أكثرهم من العجم ، وأورد رأى المعارضين الذين يذهبون إلى القول بعلوم إسلامية وفلسفة إسلامية . ثم عارضهم . لأن لفظ المسلمين يُخْرِج النصارى واليهود والصابئة ممن كان لهم نصيب غير يسير فى العلوم والتصانيف العربيـــة وبخاصة فيما يتعلق بالرياضيات والفلك والطب والفلسفة ، كما أن من المسلمين من ألّف بلغات غير العربية كالفارسية والتركية . ولذلك رجح أن تكون النسبة إلى لغة الكتب لا إلى لغة الأمة .

ولا مشاحة فى الاصطلاح كما يقال ، فلنا أن نقول حضارة عربية ونقصد بها الحضارة الإسلامية ، أو الحضارة الإسلامية ونقصد بها العربية ، فقد امتزجت الناحيتان : أى العروبة والإسلام معاً ، بحيث يصعب الفصل بينهما ، وكان لهذه الحضارة فى لغتها ، وفى آدابها وفنونها ، طابع متميز يبرز بوجه خاص فى فن الرسم والتصوير الذى ساد بين المسلمين من أقصى الشرق فى الصين إلى أقصى الغرب فى الأندلس ، وهو المعروف بالطراز العربى أو « الأرابيسك » . ويمكن أن نقول إن الحضارة العربية ، والتى كان الإسلام جزءاً مميزاً لها منذ القرن الثامن حتى القرن السادس عشر ، أى خلال ازدهار العرب وقوتهم ، كانت هى النموذج الأعلى الذى يحتذى مثاله فى أى مكان من العالم .

(١) نللينو : علم الفلك عند العرب ، ص ١٦ — ١٧ .

فنحن حين نقول « العرب » إنما نقصد ما كان لهم من حضارة ليست اللغة أو الدين أو العلوم أو الفنون أو الآداب إلا عناصر من عناصرها . وهذا يسلمنا إلى تحديد المقصود من معنى الحضارة .

● الحضارة

وتتأرجح النظريات الخاصة بالحضارة حول فكرتين أساسيتين : الأولى تأخذ الحضارة من جانبها الخارجى الذى يتجلى فى الفنون والصناعات والبناء والمؤسسات الاجتماعية والعمرانية والنظم الاقتصادية المختلفة ، والأخرى تنظر إلى الحضارة من جانبها الداخلى أى الأخلاقى والدينى لا من حيث السلوك الخارجى بل من حيث المثل العليا الموجهة لهذا السلوك . والنظرة الأولى فى جملتها مادية . والنظرة الأخرى روحية .

وهناك نظرية ثالثة لا تُسْرف فى المادية ولا تُغْرق فى الروحية . ولكنها تجمع بينهما فتجعـــل أساسَ الحضارة روحياً ومظهرها مادياً . وهذه النظرية هى التى بها تمتاز الحضارة العربية . لأنها كانت فى أساسها روحية تؤمن بمثُل عليا كما كانت تؤمن برفاهية العيش فى هذه الحياة الدنيا . وهذا الاتجاه الحضارى يلخصه الحديث الشريف : «إعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً » .

وترجـــع النظرتان المتطرفتان إلى موقف الإنسان من العالم . فالمادية المتطرفة لا تحفل إلا بهذا العالم ولا تؤمن بعالم آخر يلقى فيه الإنسان جزاءه بحسب ما قدمت يداه ، ومن ثمّ تتشكل حضارتها بانتهاب اللذات الحاضرة والاستمتاع بمباهج الحياة ، والأبيقورية كانت خير مثال على ذلك ؛ وقد تسرّبت الأبيقورية إلى الحضارة الرومانية فصبغتها بهذه الفلسفة ، حتى ظهرت المسيحية التى كانت ردّ فعل شديد للحضارة الرومانية ؛ فدعت إلى الزهد وإلى طلب السعادة الأخروية فى مملكة السماء ؛ فكانت بذلك مثالا بارزاً

على الروحية المتطرفة فى العالم الغربى فى العصر الوسيط .

وفى الشرق سارت النزعتان المادية والروحية جنباً إلى جنب ، فحضارة الفرس مادية انعكست على الدولة حتى اشتهر إيوان كسرى بالعظمة والفخامة والأبهة . ولم تزل الروح الفارسية تسرى فى دماء أبنائها حتى بعد إسلامهم ، فترى رباعيات الخيام تصور النزعة نحو الدنيا ومباهجها وملذاتها لأننا لانعرف ماذا تحمل الغد ، كما ترى فى هذه الرباعيات شكاً عميقاً فى دار آخرة . وحضارة الهند مسرفة فى الروحية ، داعية إلى الزهد وإلى فناء النفس كى تظفر بالحقيقة المطلقة . وقد كانت هذه النزعة الروحية من السمات المميزة للهند من أقدم العصور حتى اليوم ، ويقال إن سقراط تأثر فى مذهبه فى النفس وفى نزعته الروحية بحكيم من حكماء الهند التقى به فى أثينا .

ولما ظهر العرب فى القرن السابع الميلادى . وفتحوا فارس وبلغوا السند ، وفتحوا الشام ومصر وشمال إفريقية رأوا أمامهم هذه الحضارات المختلفة شرقية وغربية ، فتأثروا بها ، وتفاعلت جميعاً مع الحضارة الإسلامية الجديدة الناشئة ، فلم يكد يظهر القرن الثامن حتى تكونت حضارة عربية جديدة لا هى هندية ولا هى فارسية ولا هى يونانية أو رومانية ، وإنما هى حضارة عربية .

وهناك مذهبان فى تفسير الحضارات : الأول يزعم أن حضارة كل أمة منعزلة أصيلة مختلفة عن غيرها من الحضارات ، كما يقول اشبنجلر مثلا ، ويسمى كل واحدة منها « المنطقة الحضارية » ويقابل بينها تقابلاً شديداً ، فيجعل أوروبا فى مواجهة آسيا تارة ، أو الرجل الأبيض فى مواجهة الشعوب الملونة تارة أخرى . ولكن المذهب الأرجح والذى نأخذ به هو التفاعل بين الحضارات ، وانتقالها من مكان إلى آخر على ظهر هذه الأرض . فقد كانت الحضارة اليونانية ثمرة الحضارة المصرية القديمة والحضارة البابلية ، وانتقلت الحضارة اليونانية إلى الدولة الرومانية ، وتُعدُّ الحضارة السكندرية مثالا على تفاعل الحضارات المختلفة من شرقية وغربية ، فنحن نقرأ فى اعترافات القديس أوغسطين أنه تقلب بين المسيحية والأكاديميين من اليونانيين وأفلوطين ، كما انضوى تحت لواء المانوية وهى مذهب شرقى له رأى فى الخير والشر ، تسع سنوات ، وذلك قبل أن يصبح مسيحياً خالصاً . وتمتاز كل حضارة بوجهة خاصة . فالحضارة اليونانية اتجهت نحو السياسة والفنون . والمسيحية نحو الدين ، وهكذا ، فلما نشأت الحضارة العربية امتازت بالدين والعلم والفلسفة جميعاً . على الرغم من التعارض بين الدين والفلسفة ، ولكن الحضارة العربية استطاعت أن توفق بينهما ، فكانت مشكلة التوفيق بينهما من أبرز مميزات الحضارة العربية .

فإذا سلّمنا بأن الحضارة فى أساسها هى ثمرة التفاعل بين الحضارات المجاورة ، كما يذهب إلى ذلك سارتون أو توينبى [1] فى العصر الحاضر . فلا بد أن ننظر فى نقط التماس بين هذه الحضارات . وقد اتصلت الحضارة العربية فى أول ظهورها بما كان موجوداً فى الشام والاسكندرية وحرّان وجنديسابور من علوم اليونان والفرس والهند . وبعد ازدهار الحضارة العربية ونموها عادت أوروبا فاتصلت بها فى نقط مشهورة منها طايطلة فى الأندلس . وصقلية . وفلسطين والشام زمان الحروب الصليبية .

---

(١) انظر كتاب سارتون « مقدمة إلى تاريخ العلم » والذى يقع فى خمسة أجزاء كبيرة ، وفى هذا الكتاب يبحث فى نشأة العلوم ويبرهن على أنها نتيجة الاتصال بين الأمم . أما توينبي فإنه ينظر إلى المسألة من جهة التاريخ ، وله كتب مشهورة منها كتابه « الحضارة فى الميزان » الذى يبسط فيه رأيه فى فلسفة التاريخ .

والأمة التى تأخذ بأسباب الحضارة لا بد أن تحفل بالتربية والتعليم لأن التربية هى السبيل إلى نقل التراث الماضى إلى أفراد الأمة فى الحاضر . وهى السبيل إلى نقل هذا التراث إلى المستقبل . فالفرد حامل الحضارة . والفرد هو الذى يعبر عن هذه الحضارة فى ألوانها المختلفة ، فيكون من الأفراد من ينبغ عالماً . أو شاعراً ، أو فناناً ، أو مفكراً ، أو فيلسوفاً . فيكون الشاعر مثلا هو لسانَ الأمة المعبر عن عواطفها وآمالها وآلامها . ويكون العالم هو المعبر عما وصلت إليه الأمة من رقى علمى ، والفيلسوفُ هو الناطق بفكرها والمعبر عن عقليتها . والفنانُ هو المصور لنزعاتها الفنية فى لغة من الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الحجارة التى ننحت منها تماثيله ويبنى بها المعابد والهياكل .

وهذه الأمور كلها من قصص أدبى ، وقصائد شعرية . ورسوم وتماثيل وبناء ، وكتب علمية وفلسفية ، هى التى اصطلح الباحثون فى الحضارات على أنها تمثل ما تتجسد فيه الحضارة سواء أكانت فى طريق التكوين وجريان حياتها ، أم بعد أن تموت الحضارة وتلفت إلى آثارها فى الماضى . وقد مضت حضارة العرب ولكنها تركت آثاراً فى الحضارة العالمية لا نزال نلمسها حتى اليوم ، فهناك ألفاظ عربية كثيرة دخلت فى اللغات الأجنبية ولا تزال شاهداً على تفاعل الحضارة العربية مع ركب الإنسانية وعلى تأثيرها فيها ، وأخذت الحضارة العالمية بعلوم جديدة ابتكرها العرب مثل علم الجبر مما لا يمكن إنكاره . إنَّ مَثَلَ حضارة الغرب من الحضارة العربية مَثَلُ الحضارة الرومانية من الحضارة اليونانية ، فقد انتصر الرومان على اليونان، ولكن فلسفة الإغريق وعلومهم هى التى تغلبت على الرومان ، فأصبح الغالب هو المغلوب ؛ وكذلك انتصر الغرب على العرب ولكن العرب هم الذين تغلبوا بحضارتهم على الغرب . وبذلك تصح النظرية القائلة بأن الحضارة لا تموت ولكنها تنتقل من أمة إلى أخرى فتتشكل تشكيلا جديداً . وتخطو إلى الأمام خطوة جديدة .

وتمتاز الحضارة العربية بأمور خمسة يتضح منها فضل العرب على الحضارة العالمية ، هذه الأمور هى : احترام الإنسان . والتمسك بالمثل العليا ، وحرية الفكر والعقيدة . واتباع العقل وتمجيده . والإيمان بالتقدم . وتتفرع عن هذه الأصول الخمسة كل ما يمكن أن توصف به الحضارة العربية من مظاهر خارجية . وبغير تلك الأصول لم يكن يتسنى للحضارة العربية أن تبلغ ما وصلت إليه من تقدم ورقى فى جميع نواحى الحياة . وسنتحدث عن هذه الأصول أصلا أصلا .

● احترام الإنسان

لما كان الفرد فى نهاية الأمر هو حامل الحضارة والمحقق لها والمبدع لما فيها من علوم وفنون ؛ فإن احترام الفرد وحياطته بسياج من الضمانات تكفل له الأمن هما السبيل إلى الحضارة بأوسع معانى الكلمة . وهما الطريق إلى سعتها وامتدادها وانتشارها . وعندما ظهرت الحضارة العربية على مسرح الوجود بعد أن غذاها الإسلام بمثله العليا ، تقررت حرية الإنسان واحترامه لشخصيته لأول مرة فى التاريخ ؛ فالناس سواسية كأسنان المشط ، ولا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى ؛ ذلك أن اليونان والرومان سادت فيهما فكرة انقسام الناس طبقتين ، الأمراء والعبيد ، من الناحية السياسية ، أو مرتبتين : الخاصة والجمهور ، من الناحية الفكرية . ونحن نعلم أن أرسطو كان يعدُّ العبيد آلات إنسانية ، كما ذهب أفلاطون فى جمهوريته إلى قسمة الناس بالطبع إلى زراع وصناع وإلى جند وفلاسفة ، ولا يمكن أن يرتفع عامل إلى مصاف الحكام مثلا أو العلماء . وكذلك كانت الحال فى الفرس والهند ، حتى جاء الإسلام فسوَّى بين الناس ، وأصبح

لكل فرد الحق فى أن يشتغل بأى مهنة أو يبحث فى أى علم أو فن . فإذا نبغ قدّره المجتمع لجده واجتهاده وعمله لا لشرف محتده أو نبل أصله . وانظر إلى المتنبى وهو على رأس شعراء القرن الرابع كان أبوه سقّاءً فى الكوفة . وفى ذلك يقول أبو الطيب :

لا بقومى شَرُفْتُ بل شَرُفُوا بى
وبنفسى فخرتُ لا بجدودى

فالحضارة العربية بعد امتزاجها بالإسلام هى أول حضارة حررت الإنسان وقضت على فكرة انقسام الناس طبقتين : أشراف وعبيد . أو سادة وموالى . وقد حثّ القرآن على فكّ الرقاب وعتق العبيد . وعدّ ذلك من أفضل القرب إلى الله . والحضارة العربية هى كذلك أول حضارة حررت المرأة وقضت بأن يكون لها من الحقوق فى العمل وفى التعليم مثل ما للرجل . وأن تعامل بالحسنى .

وأدّى احترام العرب للإنسان كإنسان إلى انصراف كل فرد إلى عمله يتقنه . وإلى فنه يتعمق فيه ويبدع فيه ما شاء . وإلى سيرته يزكيها بالصلاح والتقوى . مما نجم عنه ازدياد شعور الفرد بذاته . واحترامه لها . ثم تساميه عليها . فكانت الحضارة العربية حضارة إنسانية بكل معانى الكلمة . واستمدت أوروبا فى عصر النهضة حضارتها التى تقوم على فكرة الإنسانية منهم . كما رأينا من أمر فردريك الثانى حين استقدم فى بلاطه علماء العرب وفلاسفتهم على الرغم من سخط رجال الدين عليه واتهامه بالميل إلى العروبة والإسلام . فالعرب هم الذين رفعوا قدر الإنسان بصرف النظر عن جنسه أو دينه . كما فعل المنصور العباسى حين استقدم الأطباء من النصارى وجعلهم فى بلاطه .

نستطيع إذن أن نقول ونحن مطمئنون إن النهضة الأوروبية الحديثة والتى قامت على أساس المذهب الإنسانى وتفرعت عنها الحضارة التى نعيش فيها الآن إنما اقتبست ذلك المذهب من العرب بفضل ما نقلوا عنهم من علوم وفنون . واقتدائهم بهم بعد احتكاك الغرب بالشرق عدة قرون خلال العصر الوسيط .

واحترام الإنسان . أو تزويد الفرد و بالحضارة إنما يتم بالتربية . حقاً أن الأمم الخالية قد اهتمت بالتربية ولكنها كانت تقصرها على فئة خاصة هم الكهنة أو الحكام . لأن التعليم يكسب الإنسان قوة يسيطر بها على غيره من الناس . ولذلك انحصرت دُور التعليم عند قدماء المصريين فى أيدى الكهنة . وعند اليونان فى أبناء الأشراف والأحرار . وعند المسيحيين فى العصر الوسيط عند الرهبان . وكذلك الحال عند الفرس والهنود إذ لم يكن يظفر بالتعليم إلا أبناء الخاصة . فلما جاء الإسلام ولم يكن يؤثر طبقة على طبقة . أو فرداً على آخر . انتشرت الكنائس والمدارس فى جميع أنحاء العالم العربى من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب . وكان النبى عليه الصلاة والسلام هو الذى سنّ القدوة للاهتمام بالتعليم ونشره ، حين افتدى المتعلم من أسرى بدر بتعليم عشرة من أبناء المسلمين القراءة والكتابة . وأصبح « العلم للجميع » شعار الحضارة العربية .

فالتعليم حقٌّ عامٌّ لجميع الأفراد ، ومن واجب الدولة أن تنهض به . وقد تقرر هذا الحق وتم إعلانه وصياغته منذ القرن الثالث ، وذهب الفقهاء إلى أن مصدر هذا الحق هو القرآن نفسه ، لأن الصلاة مفروضة على جميع المسلمين . وهم مكلفون أن يقرءوا ما تيسر من القرآن فيها ، وأن الصبى يبدأ فى تعلم الصلاة وهو فى السابعة ، ويضرب إذا لم يؤدّها وهو فى العاشرة . وكان التعليم فى القرن الأول وفى الثانى يتمّ تطوعاً وحسبةً . ولكن مع تعقد الحياة وتقدم الحضارة وانصراف الآباء إلى أعمالهم ظهرت الحاجة إلى وجود معلمين يختصون بالتعليم وينقطعون إلى هذه المهنة ويتناولون عليها الأجر .

ونظمت المناهج فى هذه المدارس الأولية ، وأوقات الدراسة ، ووسائل التأديب ، وكان الصبيان يتلقون إلى جانب القراءة والكتابة والنحو واللغة العربية القرآن الكريم الذى كان يُعَدُّ المحور الذى يدور حوله التعليم ، ثم بعض مبادئ الحساب .

وكانت هذه الكتاتيب تستقبل الصبيان والبنات على حد سواء ، وبذلك سبق العربُ منذ ألف عام العالمَ كله فى إباحة حق التعليم للمرأة . وهذا فضل آخر للعرب على الحضارة العالمية لا يمكن إنكاره .

وافتتحت المدارس العليا لتعليم جميع العلوم المعروفة فى ذلك الزمان ، وألحقت بتلك المدارس — سواء أكانت ملحقة بالمساجد أم منفصلة عنها — مكتبات منظمة تحوى مؤلفات فى جميع الفنون والعلوم .

وتعلّق الناس بالكتب باعتبار أنها تسجل خلاصة ما بلغته العلوم من تقدم ، وحرصوا على اقتنائها ، وتنافس الخلفاء والأمراء فى الحث على تأليفها ومنح أصحابها العطايا الجزيلة . يروى أن أول نسخة من كتاب الأغانى خرجت من الشرق لحساب الخليفة فى الأندلس . وكان المأمون يعطى المترجمين مايساوى وزن الكتاب ذهبا . وعلى العكس من ذلك نجد أوروبا فى العصر الوسيط كانت غارقة فى ظلام من الجهل ، فلا مدارس ولا تأليف ، ولم تكن هناك إلا المدارس الكهنوتية الملحقة بالكنائس لتخريج طائفة من رجال الدين ، ولم تبدأ حركة نشر العلوم إلا فى القرن الثالث عشر نقلا عن العرب . أما فى الشرق فقد كان المغول من البرابرة الذين لا يقدرون الحضارة قدرها ، فلما فتحوا بغداد ألقوا بالكتب فى نهر دجلة وفقد الشرق بذلك ثروة لا تقدر بمال .

● التمسك بالمثُل العليا

وقد ورث العرب طائفة من المثل العليا اشتهروا بها وجرت فيهم مجرى الطبع ، مثل الكرم وإكرام الضيف وحفظ الجار والنجدة والشهامة والفروسية والفصاحة والبلاغة ، وجاء الإسلام فهذب من هذه المثل دون أن يلغيها ، وكان القرآن عنوان البلاغة ، تحدّى العرب وهم أهل البيان . وذكر صاعد الأندلسى فى كتابه طبقات الأمم أن كل أمة تختص بحضارة معينة لا تشترك معها غيرها فيها ، فعناية اليونان بالفلسفة ، والعرب بالفصاحة والبلاغة . وقد تمسك العرب بفصاحة الكلام لأنه عنوان على الفكر فى أسمى صوره ، فجمعوا بين رشاقة اللفظ وجمال العبارة وجلال المعنى وصوروا فى آدابهم — نثراً كانت أم شعراً — خواطر النفوس ، وسبحات الخيال ، وصور المجتمع . وقد نقلت بعض هذه الآداب العربية إلى اللغة اللاتينية وأثرت فى حضارتهم فى عصر النهضة وكانت سبباً فى بعث الخيال واتجاه كتابهم نحو تصوير الإحساس . فيقال إن الكوميديا الإلهية لدانتى متأثرة برسالة الغفران لأبى العلاء ، وإن « دى فو » تأثر فى قصة روبنسن كروزو برسالة حى بن يقظان لابن طفيل ، كما كان لألف ليلة وليلة بالغ الأثر فى الآداب الغربية .

ذلك أن الحضارة الحقة تتمسك بأمور الفكر والحس والشعور ، وترفع من شأنها على مجرد الماديات . وكان الشعر العربى والأدب العربى المعبرين عن كوامن النفس العربية وروحها ، وتمسُّكها بالمثُل العليا الصادقة وبخاصة فى الفخر والحماسة وحفظ الكرامة الإنسانية .

والمثُل العليا تعبير عن القيم السائدة فى المجتمع ، والقيم تنحو نحو الأفضل ، وترجح من شأن قيمة على قيمة أخرى ؛ هذا حسن وهذا أحسن ، وهذا فاضل وهذا أفضل ، وهذا كامل وهذا أكمل ، وهذا لائق وهذا أليق ، إلى آخر هذه الصفات التى يدل عليها أفعل التفضيل . ويرجع ذلك إلى الشعور بوجود سلّم من القيم ودرجات من الموازين ،

تعرض جميعها على الفرد فيؤثر الأعلى على الأدنى .

وقد جاء الإسلام وبيّن أن العالم الذى نعيش فيه يتكوّن من مراتب بعضها أسمى من بعض ، فهناك الدين والدنيـا ، والدنيا والآخرة ، ومصلحة الفرد ومصلحة الجماعة ، واللذة الحسية واللذة المعنوية ، والعدل والرحمة ، والحرب والسلم ، وعلى الجملة الأمور المادية والأمور الروحية . ولم يحرم الإسلام الإقبال على الدنيا ، ولكنه جعل هذا الإقبال مثلا أدنى وجعل الإقبال على الآخرة مثلا أعلى ، فقال تعالى : « قل مَنْ حَرَّم زينةَ الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق ؟ قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصةً يوم القيامة » . وقال كذلك : « وللآخرةُ خيرٌ لك مِن الأُولى» . وقال : « ويُؤْثِرُون على أنفسهم ولو كان بهم خَصَاصة » .

وحثّ الله على الإنفاق ، وجعله دعامة من دعائم التقوى فقال تعالى : « الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون » .

والعفو فى الحضارة العربيـة مثل أعلى من العدل ، كما جاء فى محكم التنزيل : « وأن تَعْفُوا أقربُ للتقوى ، ولا تَنْسَوُا الفضل بينكم » . وقال : « وجزاءُ سيئةٍ سيئةٌ مثلُها فَمَنْ عفا وأصلح فأجْرُهُ على الله إنه لا يُحِبُّ الظالمين » .

هذه هى المثل العليا الأخلاقية والاجتماعية التى جاء بها الإسلام وكانت سبباً فى ازدهار الحضارة العربية واستمرارها فى هذا الازدهار والقوة والتماسك ما يقرب من ثمانية قرون من الزمان . وهذه المثل العليا هى السرّ الذى قامت عليه حضارتهم المادية ، ولولا تلك المثل لانهار بنيان حضارتهم فى أقصر وقت .

جاء فى محاورة جورجياس ، وهو من أشهر السفسطائيين فى القرن الخامس قبل الميلاد تمجيد لبركليس لما قام به من إقامة صروح العمران وتشييد المعابد والتماثيل وأسوار المدينة وإصلاح مرفئها حتى أصبح عصر بركليس مضرب الأمثال فى الرفاهية والعناية برخاء الشعب ، ولكن سقراط لم تعجبه تلك الحضارة لأنها تعنى بالمظهر دون اللباب ، فانتقد بركليس لأنه أطعم الشعب ولم يغذّه بالتربية الصحيحة وهى طبع الناس على الفضيلة والمثل العليا مما هو من جوهر الحضارة الصحيح .

ونحن نعيش اليوم وسط حضارة أنذر مفكرو الغرب بقرب انهيارها وزوالها لعدم تمسكها بالمثُل العليـا الإنسانية ، فنحن نشهد اليوم قعقعة السلاح ، والفتك بالملايين من الناس ، والاعتداء على الآمنين فى بلادهم وإخراجهم من ديارهم ، ولو أن هـذه الدول نادت بالسلام بدلا من الخراب ، كما كانت تفعل الحضارة العربية ، لكان فى ذلك خلاص لهذا العالم من الأزمة التى يعانيها . وقد ضرب العرب أروع الأمثلة فى الحروب الصليبية حين التقى الغرب بالشرق فأحسن العرب معاملة الأوروبيين الذين جاءوا غزاة معتدين ، فكان العفو رائدهم ، والفروسية التى اشتهر بها العرب عنواناً على مسلكهم ، فلما عاد الغربيون إلى بلادهم اكتسبوا من العرب هذه المُثُل العليا التى دفعت حضارتهم بضعة قرون إلى الأمام ، وهى الآن موشكة على الانهيار لانحرافهم عن هذه المثل .

● حرية الفكر

ومن أعظم المثل العليا التى تُعَدُّ الضامن لكل حضارة الحرية ، لأنها تفسح المجال للفرد أن يبدع ويخلق ، وأن يحسن التعبير عن نفسه . وقد كانت الحرية أساس حضارة العرب ، الحرية السياسية ، والدينية ، والعقلية . وليست الحريات الأربع التى أعلنها روزفلت عقب الحرب الأخيرة ونعنى بها التحرر من الفقر ، ومن الخوف ، وحرية العقيدة ، وحرية الفكر ، جديدة على العالم ، بل سبق العربُ إلى إرساء قواعدها منذ

ظهور الإسلام ، وكانت هى العِمادَ الذى قامت على أساسه حضارتهم .

وقد سبق أن ذكرنا تحرير الإنسان بوجه عام : تحرير العبيد ، وتحرير المرأة ، ونذكر الآن بقية هذه الحريات :

فالتحرر من الفقر هو الذى كفله الإسلام بنظام الزكاة المفروضة من جهة ونظام الصدقة على المساكين وأبناء السبيل من جهة أخرى ، واستمر الأغنياء ينفقون على الفقراء بوازع من الضمير إلى أن ابتدع نظام الأوقاف الذى يحبس ريع العقارات على الفقراء والمساكين ، حتى حلّت الأوقاف فى السنوات الأخيرة وحلّت الدولة محل الأغنياء فى توزيع الخدمات الاجتماعية طبقاً للنظام الاشتراكى الحديث . والحق إن الحضارة العربية بما أخذت به نفسها من النزول عن أموال الأغنياء للفقراء كانت مطابقة للمذهب الاشتراكى وحلت بذلك مشكلة الفقر التى تحول بين الحضارة وبين التقدم ، وتبث الحسد والحقد فى نفوس أبناء المجتمع الواحد مما يُفْضى إلى التفكك والانحلال .

وقد تحرر العرب من الخوف بما اتبعوه من مثل السلام ونشر العدل واستقلال نظام القضاء . ونحن نلحظ ذلك كلما كانت الدولة قوية . ولم يتزعزع الأمن إلا منذ أن استعان العرب بالجند من الترك أيام العباسيين بعد زمان المعتصم ، فانتشر منذ ذلك الحين السطو والوثوب على الحكام ، فبدأت الحضارة العربية فى الانهيار شيئاً فشيئاً .

أما حرية العقيدة فكانت مكفولة فى جميع أنحاء العالم الإسلامى ؛ ذلك أن الإسلام نفسه جاء بمبدأ الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة ، ولم يفرض على على المغلوبين الإسلام بالقهر ، ولذلك عاش النصارى واليهود فى ظل الحضارة العربية وكان منهم الشعراء كالأخطل ، وكان منهم الأطباء والفلاسفة والمهندسون والرياضيون ينعمون بحرية ممارسة عقائدهم ، ولهم بيعهم وكنائسهم . وأبوجعفر المنصور هو الذى استدعى جورجيس رئيس أطباء جنديسابور . وذكر الجاحظ فى كتاب البخلاء قصة مشهورة تدل على احتكار النصارى صناعة الطب ، جاء فيها عن أسد بن جانى أنه «كان طبيباً فأكسد مرة ، فقال له قائل : السنة وبيئة ، والأمراض فاشية ، وأنت عالم ولك صبر وخدمة ، ولك بيان ومعرفة ، فن أين تؤتى فى هذا الكساد ؟ قال : أما واحدة فإنى عندهم مسلم ، وقد اعتقد القوم قبل أن أتطبب – لا بل قبل أن أخلق – أن المسلمين لا يفلحون فى الطب . واسمى أسد ، وكان ينبغى أن يكون اسمى صليباً ومراسل ويوحنا ؛ وكنيتى أبو الحارث وكان ينبغى أن تكون أبو عيسى وأبو زكريا وأبو إبراهيم . وعلى رداء قطن أبيض ، وكان ينبغى أن يكون على رداء حرير أسود ؛ ولفظى لفظ عربى ، وكان ينبغى أن تكون لغتى لغة أهل جنديسابور » .

وانظر فى مقابل ذلك مافعل الإسبان فى عرب الأندلس حين طردوهم فى أواخر القرن الخامس عشر ، إذ لم يبق فيهم مسلم أو يهودى ، فلم تقم لحضارة إسبانيا منذ ذلك الحين قائمة تشبه ما كانت عليه من ازدهار زمان ابن رشد وابن زهر وغيرهما ، إذ لا حضارة بغير حرية .

كانت الحضارة العربية تموج بالمذاهب والنحل المختلفة . حتى المجوس ظل بعضهم على مجوسيتهم مع أنهم ليسوا من أهل الكتاب ، فقد حكى عن عمرو بن عبيد رأس المعتزلة أنه قال : « ما ألزمنى أحد مثل ما ألزمنى مجوسى كان معى فى السفينة . فقلت له ، لم لا تسلم ؟ فقال : لأن الله لم يرد إسلامى ، فإذا أراد الله إسلامى أسلمت . فقلت للمجوسى : إن الله تعالى يريد إسلامك ولكن الشياطين لا يتركونك . فقال المجوسى : فأنا أكون مع الشريك الأغلب » .

ويروى أن جعفر البرمكى كان يشعل النار سراً فى داره يعبدها على عادة الفرس ، وبلغ ذلك الرشيد فكان ذلك من أسباب نكبة البرامكة . ولا يزال الفرس ، مع إسلامهم ، يشعلون بيوت النيران حتى اليوم . وبلغ من حرية العقيدة أن جماعة من علماء الكلام تناظروا فى مجلس المأمون فنصر أحدهم مذهب الإمامية والآخر

الزيدية ، وهذان المذهبان إن أخذ بهما يذهبان بما فى أيدى آل العباس من الخلافة ، ولم يمنع ذلك المأمون من ترك حرية القول لهم .

كانت حرية العقيدة سبباً من أسباب ازدهار الحضارة العربية ، فلما ضيّق رجال الدين على المفكرين والفلاسفة حرية الاعتقاد ، واتهموا مخالفيهم بالكفر والزندقة ، كما حدث لابن رشد حين نفى من قرطبة ، بدأت الحضارة العربية فى الجمود والتدهور ، إذ لا حضارة بغير حرية . وفى الوقت الذى اشتد فيه اضطهاد أحرار المفكرين باسم الدين عند العرب بدأ الأوروبيون يتخلصون من سلطان الكنيسة متأثرين بحرية الحضارة العربية ، فكانت حركة الإصلاح الدينى والتقدم العلمى ثمرة هذا التأثر . فلا عجب أن نقول مطمئنين إن النهضة الأوروبية نتيجة الحضارة العربية .

أما حرية الفكر فقد كانت مكفولة إلى أقصى حد . يشجعها الخلفاء والأمراء أنفسهم ، فتيسر بذلك تقدم العلوم بجميع فروعها تقدماً عظيماً ، على حين قيدت أوروبا الاشتغال بالعلوم الطبيعية والفلكية بقيود ثقيلة ، ومنعت ممارسة التجارب التى لا يتيسر الكشف عن حقائق العلوم إلا بها ، حتى لا تخالف ما يقول به العلماء آراء الكنيسة . واتهم كلّ مَنْ يشتغل بالكيمياء بالسحر والشعوذة . وحوكم جاليليو أما محاكم التفتيش واضطر إلى العدول عن القول بأن الأرض تدور حول الشمس . وحرّق قبل ذلك برونو حيًّا .

وعلى العكس من ذلك تميزت الحضارة العربية بحرية واسعة فى التفكير العاهى ، وقام علماؤهم بإجراء تجارب فى الكيمياء والطب ، واخترعت الأجهزة العلمية اللازمة للبحث والكشف . والرسوم التى احتفظت بها أوروبا للشيخ الرئيس وهو يقوم بعمل التجارب أوضح دليل على ما أدت إليه الحرية من تقدم . ولم يتقيد العرب بآراء القدماء ، ولم يقدسوها ، بل وازنوا بينها

وقبلوا منها ما تؤيده التجارب والمشاهدات . وطب ابن سينا بوجه خاص يجمع بين أبقراط وجالينوس ، ويضيف إليهما من تجاربه الخاصة . ودارت بين العلماء العرب مناظرات ومجادلات كما حدث بين ابن سينا والبيرونى . والمناقشات الحرة بين العلماء هى السبيل إلى كل تقدم علمى .

- الرجوع إلى العقل

وتقتضى حرية الفكر الرجوع إلى العقل والاعتماد عليه فى معرفة حقائق الأشياء . ومنذ قيام الحضارة العربية قرر الإسلام المبدأ العقلى حتى فى معرفة الله ، فجاء فى القرآن فى أكثر من آية الحثّ على النظر والتأمل فى مظاهر الطبيعة ليستدل منها الإنسان على وجود الخالق ، فقال تعالى « إن فى ذلك لآيات لقوم يعقلون » أو قوم يتفكرون . وبيّن القرآن الكريم أن العالم يخضع لسنن طبيعية ونظام مرتب ، وعلى العاقل أن يتأمل لمعرفة هذه النظم ، وذلك بالكشف عن العلوم المختلفة . ولهذا السبب لم يكن الدين فى الحضارة العربية عائقاً عن تقدم العلوم ، بل كان قوة دافعة إلى معرفتها والإحاطة بها .

وترجع معوّقات العقل عن مباشرة نشاطه وتأدية وظيفته إلى سيطرة الأوهام على العقول ، وإلى النزعة الدجماطيقية ، وإلى الإيمان الأعمى . ولم يكن شىء من هذه المعوقات موجوداً فى بداية الحضارة العربية ، فتفتح العقل يأخذ بالظواهر والوقائع ، ويلاحظ ويجرّب ، ليصل بعد ذلك إلى القوانين الطبيعية ثم إلى التحكم فى الطبيعة والسيطرة عليها عن طريق هذه القوانين ، طبقاً لحاجات البيئة ومطالب الإنسان الذى يعيش فيها .

ورجع العرب إلى العقل فى جميع الأمور : فى لفقه والدين ، وفى العلوم الرياضية ، وفى العلوم لطبيعية . حقًّا أن منهج الفقه يعتمد على الكتاب والسنة ، والإجماع ، وعلى القياس الشرعى ، إلا أنه يفسح المجال

للنظر فيما لم يرد فيه نص فى الكتاب أو السنّة ، أى إعمال الرأى طبقاً لحديث الرسول عليه السلام عندما أرسل معاذا إلى اليمن وقال له : بم تحكم يا معاذ ؟ قال : بكتاب الله ، قال : فإن لم تجد ؟ قال : بسنّة رسوله ، قال : فإن لم تجد ؟ قال : أجتهد رأيى ، فقال النبي عليه السلام : الحمد لله الذى وفّق رسول رسوله إلى ما يرضاه .

وعندما استقرت أصول الفقه ، ذهب أبو حنيفة إلى القول بالاستحسان ؛ أى ما يستحسنه العقل ، وذهب مالك إلى القول بالاستصلاح ؛ أى بما يتفق مع المصلحة العامة .

ويتضح من ذلك أن الحضارة العربية سارت ولا تزال سائرة على هدى العقل فى تشريعاتها ، بما يتفق مع الدين . وقد تبيّن من المباحث الحديثة أن التشريع الفرنسى متأثر بالتشريع الذى كان سائداً فى الأندلس[٤٢] والذى يقوم على أساس مذهب مالك .

أما فى أصول الدين فقد كان المعتزلة ، وهم أول علماء الكلام فى الإسلام ، يعتمدون الاعتماد كله على العقل ، ويؤوّلون الشرع طبقاً لمقتضاه ، ولذلك قيل إن المعتزلة هم أحرار الفكر فى الإسلام ، ولهم النظرية المشهورة فى الحُسْن والقبح فيما يختص بأفعال العباد ، يقصدون بها أن الحسن ما استحسنه العقل ، والقبيح ما استقبحه العقل . وهم الذين جعلوا الإنسان مسئولا مسئولية مطلقة عن أفعاله لنفى الظلم عن الله تعالى ، وحتى يصحّ العقاب والثواب . وترتب على مذهب المعتزلة الذى ساد حتى القرن الخامس تقريباً أن اعتمد المسلمون على عقولهم ، وعرفوا مسئوليتهم ، فتقدمت حضارتهم تقدماً قوياً ملحوظاً إلى الأمام . ولم تبدأ حضارتهم فى الوقوف ، ثم فى التأخر ، إلا حين قضى على المبدأ العقلى باسم الدين ، فقام الأشاعرة من جهة يقدمون السمع على العقل وينفون القول بالأسباب والمسببات ، كما فعل الغزالى فى كتابه « تهافت الفلاسفة » ، واشتدّ ساعد المتصوفة من جهة أخرى وهم الذين يعتمدون فى معرفة الله وفى السلوك على الفتوحات الربّانية لا على سعى الإنسان وعمله .

وليس العقل شيئاً آخر إلا الاعتراف بوجود الأسباب والمسببات ، ووجود علاقة ضرورية بينهما . ويتضح ذلك فى العلوم أكثر من وضوحه فى الأمور الدينية ، ولولا تسليم العلم بوجود هذه الصلة الضرورية بين السبب والمسبب ما أمكن قيام أى علم ، سواء أكان رياضياً أم طبيعياً .

وقد أخذ العرب العلوم من الشرق ومن الغرب ، من الهند ومن اليونان ، ووصلوا بينهما ، فكانت العلوم العربية ثمرة امتزاج هاتين الحضارتين ، وتزاوج هاتين العقليتين . أخذوا عن الهند علم الحساب ، وبخاصة كتابة الأرقام بالطريقة المعروفة الآن ، والتى نقلت إلى أوروبا . ولم يكن يتيسر لعلم الحساب أن يتقدم لولا استبدال طريقة كتابة الأرقام بالحروف الأبجدية كما كانت الحال عند اليونانيين ، وهم الذين نقلوا الصفر عن الهنود ، ونقله الأوروبيون عنهم ، واصطنعوا اللفظة العربية نفسها فقالوا بالفرنسية « شيفر » وحُرِّفت بالإنجليزية إلى « زيرو » . وفى زمان المنصور وفد إلى بغداد عالم هندىٌّ كان ماهراً فى معرفة حركات الكواكب وحسابها على مذهب كتاب باللغة السنسكريتية ألّفه الفلكى والرياضى برهماجُبت . وكلّف المنصور ذلك الهندىَّ بإملاء مختصر الكتاب وأمر بترجمته إلى العربية ، واستخرج الفزارى منه زيجاً اشتهر بين علماء العرب وظل معمولا به إلى أيام المأمون حيث ابتدأ ينتشر مذهب بطليموس فى الحساب والجداول الفلكية بعد ترجمة كتاب المجسطى . وسمى كتاب الهندى « سدهانت » ومعناه : علمٌ ومعرفة ، وأطلق على اسم كل كتاب فى علم الهيئة ، وحُرِّفت سدهانت إلى « السندهند » . ووضع محمد بن موسى الخوارزمى زيجاً

سمّاه السند هند الصغير، جمع فيه بين مذهب الهند ومذهب بطليموس فاستحسنه أهل ذلك الزمان . والخوارزمى هو صاحب كتاب « الجبر والمقابلة » وأول واضع لعلم الجبر . ولا نودُّ أن نذكر تفصيلا ما أسهم به أمثال البيرونى والحسن بن الهيثم فى تقدم العلوم الفلكية والرياضية ، وإنما نذكر أن نظريات العرب الجديدة التى أضافت إلى العلم لَبِنات جديدةً هى التى كان لها الفضل فى تقدم العلوم فى أوروبا بعد نقلها إليهم .

أما العلوم الطبيعية والكيمائية والحيوية والطبية فقد ازدهرت ازدهاراً عظيماً وظل قانون ابن سينا فى الطب مرجعاً أساسيّاً لطلبة الجامعات الأوروبية حتى القرن السابع عشر . وإنما تيسر هذا التقدم العلمى لاتباع العرب منهجاً علمياً تجريبياً لخصه ابن سينا فى سبع خطوات سبق بها قواعد جون ستيوارت مِل فى التجريب . واشتغال العرب بالعلوم التجريبية دفعهم إلى ابتكار الآلات اللازمة لاستخدامها فى المعامل مثل البواتق والأنابيق وأنابيب الاختبار وآلات الرصد فى علم الفلك ، وغير ذلك .

وإنما كان الاعتماد على العقل شرطاً أساسيّاً من شروط الحضارة ، لأن الغرض منها تخفيف عبء الحياة القاسية عن الأفراد والجماعات فى كفاحهم للحصول على المعاش من جهة ، وتكميل الفرد من جهة أخرى ، وهذا الكمال هو الغاية الأخيرة من الحضارة . وكفاح الإنسان فى سبيل العيش يتجه وجهتين : إحداهما نحو الطبيعة والأخرى نحو الجماعة ، وهو فى الوجهة الأولى يثبت نفسه ووجوده فى الطبيعة باعتباره جزءاً منها وبإزاء الطبيعة باعتباره فى مقابلها . وهو فى الوجهة الأخرى يثبت وجوده فى الجماعة وبإزائها . وتخفيف عبء هذا الكفاح يكون بسيادة العقل على الطبيعة الخارجية ، وذلك باكتشاف العلوم المختلفة التى ذكرناها ، وبسيادة العقل على الطبيعة الإنسانية أى على أهوائه . وسيادة المرء على نفسه هو التحضر بمعنى الكلمة .

وقد امتازت الحضارة العربية بهذا النظر العقلى فى طبيعة الإنسان وسلوكه وأخلاقه ، وبتنظيم قوى الفرد وعلاقة الناس بعضهم ببعضهم الآخر تنظيماً يحقق العدل والخير والنظام والأمن ، ويكفل فى الوقت نفسه الحرية والتسامح والمساواة . وهذه المعانى الأخيرة هى التى جعلت للعرب الفضل الأعظم فى الأخذ بيد الحضارة العالمية .

والحضارة الصحيحة تتجه نحو العالمية ، ولا تنحصر فى نطاق ضيق من الوطنية . وقد جعل الأستاذ كليف بِل فكرة العالمية عنصراً جوهريّاً من عناصر الحضارة ، ونقل عن بركليس فى خطبة له قوله :

« إن روح الحرية تسود أمورنا العامة كما تسود أمورنا الخاصة . وإننا نبيح الشئون الخاصة من كل نوع فى حياتنا اليومية ، فلا نعترض على جارنا الذى يجرى مع هواه ، ولا ننظر إليه بعين الحقد والحسد » . ثم علق على هذا الكلام بقوله : « إن هذا التسامح دليل على أعلى درجة من الحضارة وهو إنما ينشأ من الإيمان بالعقل » (١) .

وإذا كان الغربيون يتغنون بنزعة الإغريق العقلية وعشقهم الحرية والتسامح ، فقد كان العرب أرسخ فى الاعتماد على العقل قدماً ، وأعظم تسامحاً ، وأشدّ للحرية عشقاً ، وأكثر اتجاهاً نحو العالمية ، لأن الإغريق كانوا لا يؤمنون إلا بأنفسهم ، وحين نشأت فكرة العالمية عند الرواقيين لم تلبث أن خفت صوتها .

- الإيمان بالتقدم

وأخيراً فإن الحضارة لا تزدهر إلا إذا آمن الناس بفكرة التقدم . وليست الحضارة فى الحقيقة إلا التقدم من الناحيتين المادية والروحية .

وقد اختلف المفكرون فى أمر التقدم : أهو فى المعرفة والعقل ، أم فى المجتمع وتطوره ، أم فى المظاهر المادية التى تعمل على رفاهية الناس . وبرزت فلسفات

(١) Clive Bell: Civilisation, p. 78.

التقدم منذ القرن الثامن عشر ، فذهب سان سيمون إلى أن جوهر التقدم فى المعرفة ، ووضع أوجست كومت قانون الأحوال الثلاث الذى تمرّ الإنسانية بمقتضاه فى ثلاثة أدوار : الدور الدينى ، ثم الفلسفى ، ثم الوضعى .

وفى منتصف القرن التاسع عشر سخّر الإنسان قوة البخار لخدمته ، وأصبح مؤمناً بالتقدم المادى . وتنبأ السير توماس مور بأن « البخار سيحكم العالم ثم ينهار قبل أن يتربع على عرش الحكم » . (١) وذهب عصر البخار ، وجاء عصر الكهرباء ، ثم ولى ليترك المجال فى الوقت الحاضر لعصر الذرّة . وكل ذلك عبارة عن تسخير القوى الطبيعية لخدمة الإنسان ورفاهيته .

وهذه الفكرة المادية عن الحضارة ، وأنها التقدم فى أسباب الرفاهية ورغد العيش ، وابتكار الوسائل التى تسهّل على الإنسان حياته من مسكن ومأكل ومشرب هى التى بسطها ابن خلدون فى مقدمته ، وعرف بها الحضارة .

ويرجع هذا التقدم المادى إلى ثقة الإنسان بنفسه فى المعارف والعلوم والتنظيم ، والسعى إلى اختراع الأدوات التى يستخدمها فى رفاهيته . غير أن هذه الدفعة الحيوية نحو حياة أفضل ومعيشة أيسر وأهنأ ، إنما ترجع إلى نظرة فلسفية للإنسان عن العالم ، تسودها روح التفاؤل ، فإذا آمن بهذا العالم الذى يعيش فيه سعى إلى تحسينه وإلى الاستمتاع به ، وإذا اعتقد أن هذه الحياة الدنيا شر ، وأن الحيـــاة الفاضلة والسعادة القصوى فى العالم الآخر ، لم يحفل بهـذه الدنيا ، وازدراها ، وتولى عنها ، ولم يعمل على التقـدم بها . وكانت هذه حالَ أوروبا فى العصر الوسيط ، ولذلك كان عصراً تسوده الكآبة والجهالة ، كما كانت الحال فى الهند ؛ حيث سادت فلسفة احتقار العـالم المادى .

ولكن العرب آمنوا بهذا العالم كما آمنوا بالعالم الآخر ، وأقبلوا على هذه الحياة الدنيا يستمتعون بلذّة العيش فيها ، اللذة الحلال الموافقة للخير والفضيلة ، فابتنوا الدور والقصور وتأنقوا فيها ، وزينوها بالحدائق الغنّاء ، واحتفلوا بألوان الطعام واللباس ، واحتفلوا فى حياتهم الخاصة بالغناء والموسيقى حتى أصبحت بغـداد باريس الشرق فى زمانهم ، مما نجده مصوراً فى كتاب « ألف ليلة وليلة » . وكان كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى أعظمَ مؤلفاتهم الأدبية ؛ وقد حوى أخبار الشعراء والمغنين ونوادرهم ومجالسهم ، مع تسجيل الأصوات التى كانوا يغنّونها .

غير أن الحضارة العربية لم تقتصر على الرفاهية المادية من بناء الدُور والحمّامات والحدائق والبيمارستانات وغير ذلك ، ولكنهم عنوا أعظم العناية بتقدم الفكر وتغذية الوجدان والعاطفة ، تشهد بذلك مدارسهم وتآليفهم الغزيرة وعلومهم التى ابتكروها وصنفوا فيها . أما العاطفة فكان غذاؤها بالتأنق فى الآثار الفنية التى تعتمد على الطراز العربى ، وبالموسيقى التى خطت على أيديهم خطوة عظيمة فى سبيل الحضارة . ذلك أنهم أول من دوّن النوتة الموسيقية ، وأول من وضع قاعدة الهارمونى ، وقد توصل إلى ذلك ابن سينا وسجّله فى كتابه « جوامع علم الموسيقى » ، ذلك الكتاب الذى ترجم إلى اللغة اللاتينية ، فتأثرت أوروبا به وأخذت عنه هاتين الفكرتين الأساسيتين فى التدوين بالنوتة والهارمونى . وابن سينا يحكى فى سيرته أنه كان فى الصباح يصرّف أمور الوزارة . وفى المساء يجمع حوله تلاميذه فيملى عليهم شيئاً من كتاب القانون فى الطب ، وطرفاً من كتاب الشفاء فى الفلسفة ، حتى إذا ملّوا

(١) Bury: The Idea of Progress, p. 325.

العمل العلمي ، اجتمع مجلس الغناء والشراب للترويح عن النفس ، ثم يعود بعد ذلك إلى التدريس .

* * *

صفوة القول إن إيمان العرب بالتقدم ، وشعورهم بالتفاؤل ، هو الذى دفع حضارتهم إلى الازدهار ، وانعكس ذلك على أفرادهم فهذبوا أنفسهم ، وسادت بينهم ألوان من آداب السلوك نجدها مذكورة فى كتبهم ، وتمتاز هذه الآداب بالترفع عن العامية والابتذال ، والابتعاد عن القسوة والوحشية ، والانصراف عن النفعية والتعصب ، والإقبال على متع الحياة فى غير خوف ، مع تذوق الجمال ، وانتشار روح الفكاهة . وأخذت أوروبا عنهم هذه الروح الحضارية التى تنحو نحو التقدم ، فتقدمت منذ عصر النهضة حتى الآن هذا التقدم العظيم الذى نشهد اليوم آثاره .

● خاتمة :

لقد أصيبت الحضارة العربية بعد ذلك بالجمود ، ولم يعد العرب يؤمنون بالعقل ، وانصرفوا عن هذه الدنيا إلى الاهتمام بالعالم الآخر ، ولم يعد التقدم يفتنهم ، واعتقدوا أن المادية هى الشر المستطير . حقاً أن الإسراف فى المادية يؤذن بزوال الحضارة ، ومن أجل ذلك أنذر كثير من مفكرى الغرب بقرب زوال حضارتهم ، وأصبحت نزعة التشاؤم سائدة فى كثير من الأرجاء .

واليوم تعود الحضارة مرة أخرى إلى العرب ، أولئك الذين يدينون حقاً بالخير والسلام ، والحرية والتسامح ، والتمسك بالقيم الروحية التى ورثها الإنسان منذ أقدم العصور ، وإنا لنرجو أن تنقذ القومية العربية الناهضة العالم من الانهيار والفناء إذا اصطدم الشرق والغرب فى حرب مدمرة تقضى على ما بلغته الإنسانية من حضارة .

ونحن بالغون إن شاء الله ما نرجو ما دمنا مؤمنين بالله وبأنفسنا ، والله ولى التوفيق .



روائع الآثار الإسلامية بجمهورية الجزائر

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

(١)

لم يكن لدولة الجزائر اسم تتميز به حتى طليعة القرن التاسع عشر ، إذ أن اسم الجزائر الذى عرفت به قد ابتكرته القوات الفرنسية عام ١٨٣٠ وأطلقته عليها وزارة الحربية الفرنسية من باريس فى ١٤ من أكتوبر سنة ١٨٣٩ .

وكانت بلاد الجزائر تؤلف منذ أقدم العصور مع تونس والمغرب الأقصى وحدة جغرافية وإثنولوجية ، فلقد كانت تربطها بهذه البلاد روابط طبيعية وسياسية وثيقة ، كما كان يسكنها منذ عصور ما قبل التاريخ عنصر واحد من السكان هم البربر .

وتم فتح العرب لبلاد المغرب بعد محاولات طويلة استغرقت نحواً من سبعين سنة ، وانتشر الإسلام تدريجياً بين أمة البربر ، وما لبث أن تقبلت هذا الدين فى حماس منقطع النظير وأخلصت له عن إيمان راسخ ، وأصبحت للعرب قوة صادقة اعتمدوا عليها بعد ذلك فى فتح شبه جزيرة أيبيريا ، وظلت دعامة قوية استند عليها الإسلام فى الأندلس فى الصراع الذى انتهى بسقوط غرناطة سنة ١٤٩٢ .

وأطلق العرب على بلاد الجزائر منذ القرن التاسع الميلادى اسم « المغرب الأوسط » تمييزاً له عن المغرب الأدنى (بلاد تونس) والمغرب الأقصى (مراكش) . وشهد المغرب الإسلامى منذ ذلك العهد البعيد انقساماً جغرافياً ثلاثياً ، وتألفت فيه ثلاث ولايات فى آن واحد : ففى المغرب الأقصى قامت دولة الأدارسة ١٧٢ — ٣٦٣ هـ (٧٨٨ — ٩٧٤ م) وفى المغرب الأوسط ، وهو الجزائر ، قامت دولة الرستميين ١٤٤ — ٢٩٦ هـ (٧٦١ — ٩٠٩ م) واستقلت بالمغرب الأدنى دولة الأغالبة ١٨٤ — ٢٩٦ هـ (٨٠٠ — ٩٠٩ م) .

أما الرستميون فقد كانوا من الخوارج الإباضية المعارضين للدولة الأموية . وشيد عبد الرحمن بن رستم الفارسى مؤسس هذه الدولة ، مدينة تاهرت فى إقليم وهران واتخذها عاصمة لدولته ، ودامت هذه الدولة قرابة قرن ونصف قرن من الزمان ، ثم سقطت على أيدى الفاطميين الذين أعادوا المغرب إلى سابق وحدته .

وفى سنة ١٠٥٠ م . شق المغرب عصا الطاعة على الفاطميين وانقسم إلى ولايتين صنهاجيتين : شرقية وغربية ، فقامت فى المغرب الأدنى دولة بنى زيرى وكان مقرها القيروان والمهدية ، وقامت فى المغرب الأوسط دولة بنى حماد واتخذوا « قلعة بنى حماد » مقراً لهم . فأراد الخليفة الفاطمى المستنصر بالله أن ينتقم منهم فأرسل إلى بلادهم بعض الأعراب النهابة الذين كانوا يستوطنون صعيد مصر ، فعاثوا فيها فساداً وعزلوا القيروان عن سائر المدن ، ولحق الخراب بدولة بنى حماد فهجروا قلعتهم لمصيرها التعس واستقروا فى بجاية ، واستحكمت الفوضى بهذه البلاد حتى استولى المرابطون فى أواخر القرن الحادى عشر على غربى المغرب الأوسط حتى مدينة الجزائر . ولما قامت دولة الموحدين ، أخضع خليفتهم عبد المؤمن بن على المغرب الأوسط لسلطانه سنة ٥٤٧ هـ (١١٥٢ م) ، واستولى على وهران وتلمسان ثم دخل بجاية واستولى على قلعة بنى حماد ، معقلهم الأعظم وحرزهم الأمنع ، وهكذا ضاع استقلال هذه البلاد فى عهد الموحدين . ثم عاد التقسيم الثلاثى لبلاد المغرب مرة أخرى بعد سقوط دولة الموحدين سنة ١٢٦٩ م ، إذ قامت على أنقاضها ثلاث

دويلات ، فتألفت فى المغرب الأدنى دولة بنى حفص وفى المغرب الأقصى دولة بنى مرين وقامت فى المغرب الأوسط دولة بنى عبد الواد (بنى زيان) . وقد تم قيام هذه الدولة الأخيرة بموافقة الموحدين أنفسهم إذ وضع رؤساء قبائل بنى عبد الواد أنفسهم فى خدمة الموحدين وساهموا مساهمة فعالة فى الدفاع عن منطقة وهران . وتلقّوا الامتيــازات نظير ذلك ، إذ عيّن خليفة الموحــدين زعيما منهم حاكماً على تِلِمْسان وبلاد زناتة عام ١٢٢٧ م ، واستقل هذا الحاكم بالبلاد بعد أربعين عاماً تقريباً عقب سقوط دولة الموحدين واتخذ تلمسان مقرًّا له . والواقع أن استقلال بنى عبد الواد بالمغرب الأوسط لم يكن كاملا من جميع الوجوه ، وكان لموقع الجزائر أثره فى التنبؤ بمصيرهم ، فلقد كان الأعراب المهاجرون يسيطرون على وديان الساحل الشمالى للجزائر ويفرضون الإتاوات على سكانه ، ولم تكن حكومة الجزائر بالقوة التى تمكنها من إخضاعهم فى الوقت الذى كان خطر جيرانها من الشرق والغرب يهدد استقلالها ، فمن الشرق كان بنو حفص بتونس يزعمون أنهم ورثة الموحدين وأن لهم الحق فى فرض سيطرتهم على المغرب الأوسط ؛ ومن الغرب أخذ بنو مرين يترقبون الفرصة المواتية للتدخل فى المغرب الأوسط وضمه إلى حوزتهم ، وقدمت جيوش بنى مرين ،وعسكرت أمام أسوار تِلِمْسان الحصينة محاولة حصارها ، وطال أمد الحصار فأسست مدينة حربية كبيرة تجاه تلمسان سميت بالمنصورة لتكون مركزاً لعملياتها الحربية . واستمرت جيوش بنى مرين تحاصر تلمسان حتى سقطت هذه الحاضرة فى ١٣٣٧ ، وظلت أحد عشر عاماً مركزاً لحكومة مرينية ، وأخذ يحكم المغرب الأوسط أمراء من تلمسان خاضعين لحكومة فاس ، وكان نصيب من تجرّأ منهم على الخروج عن طاعة بنى مرين العزل .

وازدهرت تِلِمْسان فى عهدهم بالرغم من هذه العواصف والأنواء ، وكان لمياهها الجارية فضل كبير فى حياطتها بالجنان والبساتين مستعيدة بذلك مجدها القديم . ثم بدأ عهد من الاضطراب والفوضى منذ القرن الخامس عشر هيأ المجال لدخول عناصر جديدة على المسرح ، فقد تفككت دولة الجزائر . وألّفت مدن الساحل جمهوريات مستقلة أخذت تسلم نفسها شيئاً فشيئاً لقراصنة البحار . وكانت حركة الاسترداد الإسبانى بالأندلس وقتئذ على أشدها ، فدفعت غارات القراصنة المسلمين على سواحل إسبانيا الشرقية الإسبان إلى الاستيلاء على بعض المدن الساحلية بالجزائر ، فاستولوا على وهران ، ثم سقطت بجاية فى أيديهم سنة ١٥١٠ وعاشت مدينة الجزائر الحصينة تحت تهديد المدافع الإسبانية التى كانت تصيبها من قلعة بنيون المشيدة فى جزيرة مجاورة للساحل ، فاحتمى أهل الجزائر وراء أحــد القراصنة الأتراك ويعرف باسم « عروج » ولكنه استبدّ بالمدينة وقمع كل محاولة قام بها السكان للتحرر من استبداده ، وخضعت المدينة بعد مقتله أمام تلمسان فى سنة ١٥١٨ لأخيه أمير البحر خير الدين المعروف باسم بربروسة ، واستطاع خير الدين هذا أن يستولى على بنيون سنة ١٥٢٩ ويخلص مدينة الجزائر من الخطر الإسبانى ، ولكنه يعدّ مسئولا أمام التاريخ عن استيلاء الأتراك على الجزائر إذ قدم مدينة الجزائر هدية لسلطان القسطنطينية ، وبالتدريج أصبح المغرب الأوسط ولاية تركية .

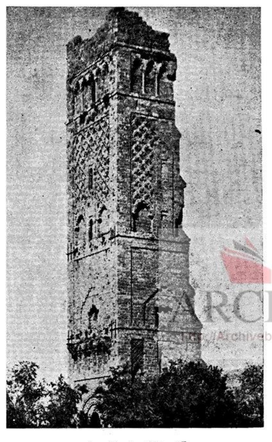
ظلت الجزائر فى العصر التركى مركزاً للقرصنة التى أصبحت صناعة لكل فرد ، وأضفى عليها طرد المسلمين من إسبانيا مسحة من القومية والجهاد مما زاد من إغارات القراصنة المسلمين على سواحل إسبانيا وشلّ خطوط الملاحة التجارية للدول المسيحية ، وغنمت الجزائر من وراء ذلك غنائم كثيرة . وكان بقاء مدينة الجزائر على هذا النحو مركزاً للقرصنة فى نظر الدول الأوروبية خطراً

يهدد سلامتها فعمدت إلى مهاجمة الجزائر بجميع الطرق . واستغلت فرنسا الامتيازات التى منحها لها الباب العالى فجعلت لها قنصلا يحمى مصالحها بالجزائر ، كما نجحت القوى العظمى فى الدفاع عن مصالحها عن طريق الهبات تقدمها إلى الداى وأعوانه ، وأدّى ذلك إلى اضمحلال القرصنة فى القرن الثامن عشر . ثم بدأ عهد خطير فى تاريخ الجزائر ، إذ حدث فى أبريل سنة ١٨٢٧ أن أهان الداى حسين حاكم الجزائر قنصل فرنسا فاتخذت فرنسا من ذلك ذريعة للتدخل العسكرى المسلح ، ولم تقوَ مدينة الجـزائر التى طالما هزت دول المسيحيـة بقراصنتها على مقاومة الجيش الفرنسى فى يوليو سنة ١٨٣٠ ، فاحتلها الفرنسيون ، وانتهى أمر المدن الجزائرية الأخرى إلى التسليم .

وهكذا بدأ الاستعمار الفرنسى ينشب أظفاره فى أرض الجزائر الحرة .

(٢)

وتزخر جمهورية الجزائر العربية اليوم بتراث هائل من الآثار الإسلامية الجليلة من مختلف العهود وكلها آثار تسجل ما مرّ بها من أحداث . وأقدم هذه الآثار ما يرجع إلى دولة الرستميين الذين اتخذوا من تاهرت عاصمة لهم . وقد تبقى بهذه العاصمة آثار قصبتها [١] التى يذكرنا بناؤها بالقصور الأموية التى شيّدها خلفاء بنى أمية فى بادية الشام مما لا يدع مجالا للشك فى أن الرستميين تأثروا بالتقاليد المعمارية السورية . وسور هذه القصبة مستطيل الشكل يتوجه نَشَز له موقع استراتيجى رائع يسيطر على المدينة وما يحوطها من مروج ، ويسبق سورها فى الجانب الشمالى الشرقى سور أمامى صغير . وفى الداخل



آثار مئذنة جامع المنصورة

فناء فسيح يشغل الجزء الأعظم من القصبة . وتلتصق بجدرانها من الداخل غرف مختلفة الاتساع .

ولما سقطت دولة الرستميين على أيدى الفاطميين لم تنقرض سلالتهم من الجزائر ، بل هاجرت فلولهم إلى الشرق وأوغلت فى الصحراء واستقرت فى واحة « ورجلة » وظلت هناك حتى إذا ما داهمتها جيوش المرابطين هاجرت من مقرها إلى « مزاب » وهى منطقة صحراوية ، وما لبثت بقايا الرستميين أن حفرت الآبار فى هذه البقاع الجدباء وعمرتها وجعلت من هذه الأماكن واحات خصبة سميت فيما بعد باسم « سبع مدن » .

---

(١) القصبة فى بلاد المغرب والأندلس حصن منيع يقام عادة فى موقع مرتفع مثل قصبة مالقة وقصبة المرية بالأندلس وقصبة رباط وقصبة مراكش بالمغرب الأقصى .

وتبقت من آثارهم بقايا معمارية فى واحة صغيرة تعرف باسم سدراته تقع على بعد ٦٠٠ كيلومتر جنوب شرقى مدينة الجزائر ، و ١٤ كيلومترا جنوبى ورجلة .

وقد أسفرت الحفائر التى أجراها علماء الآثار الفرنسيون أمثال تارى وفوشيه والآنسة مرجريت ڤان برشام عن كشف آثار بناء يعتقد أنه مسجد ، ويعتقد تارى أن بيت صلاة هذا المسجد كانت تعلوه قباب بيضاوية الشكل ملتصق بعضها ببعض ، وأنه كان يشتمل على ثلاثة صفوف من الدعائم الأسطوانية . وكان أحد جدرانه مزيناً بطاقات حفرت فيها جوفات مقوسة تعلوها أنصاف قباب مسطحة ، إحداها مزين بضلوع بارزة كالفصوص وتشبه إلى حد كبير جوفات قصر الأخيضر بالعراق أو طاقات كنيسة طيسفون بإيران، مما يدل على مدى تأثر فن الرستميين بالفن العراقى الفارسى . كذلك أسفرت الحفريات الأثرية عن كشف بقايا دُور كانت مزينة بزخارف جصية رائعة تشبه زخارف سامراء بالعراق ، وقوامها العناصر الهندسية التى تتألف من مربعات وجامات مستديرة وفصوص والعناصر النباتية التى تقوم على الفروع المموجة التى تتوزع فيما بينها التوريقات .

* * *

أما بنو حماد الذين أعلنوا استقلال الجزائر عن الفاطميين ، فقد استقروا فى قلعتهم التى بناها جدهم حماد فى موقع غاية فى المناعة ، وكانت تقوم على هضبة مرتفعة ، جوانبها شديدة الانحدار . أما أسوارها فكانت تتوج حواف هذه الهضبة وتتكئ على القمم السامقة التى كانت تقوم مقام حصن طبيعى لها . وقد ازدهرت قلعة بنى حماد وأصبحت فى عهدهم مركزاً تجارياً وعلمياً ممتازاً يفد إليه التجار والطلاب من جميع بلاد المغرب ، فأقيمت بها القصور فى عهد المنصور بن الناصر . ومع ذلك فقد كان لبنى حماد منذ عهد الناصر حتى عهد باديس بن المنصور أى طيلة سبع وثلاثين سنة عاصمة ثانية هى بجاية . وكان يربطها بالقلعة طريق ملكى ذكره الشريف الإدريسى فى كتابه « نزهة المشتاق » فلما أغار عرب بنى هلال وغيرهم على قلعة بنى حماد ونثروا فيها بذور الدمار انتقل بنو حماد إلى بجاية عاصمتهم الثانية ، واستقروا فيها وسمَّوها بالناصرية نسبة للأمير الناصر بن حماد الذى عمرها بمنشآته وأمهرها بقصوره وجنانه . وظلت بجاية عاصمة بنى حماد حتى منتصف القرن الثانى عشر .

وتبقى من قلعة بنى حماد آثار مسجدها الجامع الذى أقامه مؤسس القلعة فى طليعة القرن الحادى عشر . وآثار هذا المسجد لا تعدو بقايا المئذنة التى ترتفع اليوم إلى نحو ٢٥ متراً ، ولقد أجرى الأستاذ بلانشيه وجنرال دى بيلييه فى أرض هذا المسجد حفائر أثرية أتاحت لنا معرفة تخطيطه القديم . وكان يشغل مستطيلا طوله ٦٤ متراً وعرضه ٥٦ متراً ، وكان بيت صلاته يضم ثلاث عشرة بلاطة تتجه كلها عمودية على جدار القبلة على النحو الذى نراه فى مساجد الأندلس . أما المئذنة التى ما تزال قائمة حتى وقتنا هذا فكانت تتكئ من الداخل على الجدار الشمالى للمسجد وهو الجدار المواجه لجدار المحراب ، كما كانت تقع فى محور المسجد . وقد فقدت هذه المئذنة رأسها العلوى وأجزاء من جدران شرفتها . وتكسو وجهها المقابل للمحراب تجويفات وطاقات تتوزع طولياً على ثلاث مناطق كما هو الشأن فى مئذنة المسجد الجامع بإشبيلية المعروفة بالجيرالدا [1] ويعلو هذه الطاقات عقود تتناوب فيها فصوص مستديرة الرأس مع فصوص مدببة الرأس بحيث تشبه عقود ضريح السيدة أم كلثوم بالقاهرة ويرجع إلى سنوات ١١٢٦ — ١١٥٥ م .

أما قصور قلعة بنى حماد فقد خربت كلها وأصبحت أثراً بعد عين ، ولم يبق منها سوى بقايا يسيرة من قصر المنار ، وكان يقع شرقى المدينة على حافة الهضبة التى تشرف على الوادى العميق الذى يشقه نهر « وادى فرج » .

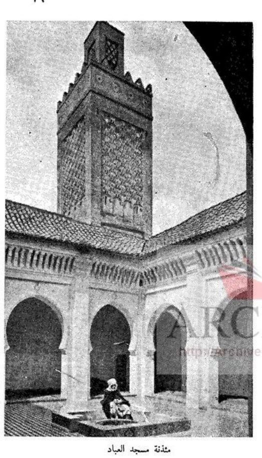
(١) انظر مقالنا « الجيرالدا : إحدى روائع الفن الإسلامى » فى « المجلة » العدد السابع (يولية ١٩٥٧) .

وقد أجرى الجنرال دى بيلييه سنة ١٩٠٨ حفائر أثرية فى مواضع هذه القصور أسفرت عن كشف بعض الأسس لجدران قصر البحر الحمادى . وكان موقعه وسط المدينة . ويتألف دار البحر الحمادى ، من منار مربع الشكل زينت جدرانه من الخارج بتجويفات طولية نصف أسطوانية تنتهى من أعلاها بأنصاف قباب بداخلها ثلاثة صفوف من الحفر المضلعة التى تشبه خلايا النحل ، وتعتبر هذه الحفر أساساً للمقرنصات . وتتناوب هذه التجاويف الطولية مع ركائز قوية تكسب البناء مظهر الحصون .

ومن آثار بنى حماد الحربية بقايا باب تحتفظ به قلعتهم ، ومدخل هذا الباب مُنْحَنٍ على شكل مرفق ويعرف بباب الأقواس .

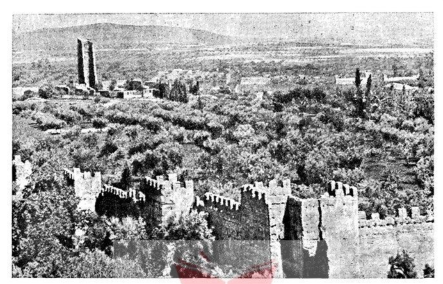
(٣)

وأروع آثار الجزائر يرجع إلى عهد المرابطين الذين ضموا إلى دولتهم الجزء الغربى من المغرب الأوسط حتى مدينة الجزائر . ويذكر المؤرخون أن الأمير يوسف بن تاشفين مؤسس دولة المرابطين كان مولعاً ببناء المساجد ، فقد شيد بفاس عدداً كبيراً من المساجد ، ويذكر ابن أبى زرع أنه كان إذا وجد حارة لا يقوم فيها مسجد انتقد أهلها . وقد سجّل المرابطون وجودهم فى المغرب الأوسط بأبنية ومؤسسات دينية وحربية ومدنية غاية فى الروعة والبهاء ، مما يثبت أن عصر المرابطين كان بحق عصر ازدهار فى الآداب والفنون على عكس ما ذهب إليه المستشرق الهولندى دوزى والمستشرقان الإسبانيان كوديرة وغرسيه جومث . وقد أثبتت الحقائق التاريخية والأثرية أن يوسف ابن تاشفين وابنه علياً بالذات وقفا موقفاً مشرّفاً حيال الفن ، وأنهما أتاحا الفرصة لتطعيم الفن المغربى بعناصر أندلسية وأنهما لم يترددا قط فى توثيق العلاقات الفنية بين المغرب والأندلس . وإذا كان يوسف بن تاشفين الذى أنقذ الأندلس من خطر الاسترداد المسيحى فى موقعة الزلاقة قد انتقد ملوك الطوائف بالأندلس لانغماسهم



مئذنة مسجد العباد

فى الترف واستنامتهم لمظاهر الرقة وملذات الحياة فإنه ما لبث أن جارى هو هذه الحياة ، وبعث ابنه علياً إلى الأندلس ليتذوق حيـاة الترف هذه . ويذكر المؤرخون أن يوسف بن تاشفين استقدم إلى المغرب كثيراً من عرفاء قرطبة ومهندسيهم لإقامة المنشآت بحاضرته فاس ، كما أقام فى عهده عدد كبير من أهل الأندلس فى مدينة سبتة واستقروا بها ، وقدم عدد هائل منهم إلى حى الأندلسيين بمدينة فاس . وتأثر بذلك فن المرابطين فى المغرب بالفن الأندلسى الذى كان قد بلغ ذروة تطوره ، وتطعّم بفنون الأندلس المزدهرة مما تشهد به آثارهم الرائعة .



أسوار مدينة المنصورة

وعمد على بن يوسف بن تاشفين إلى نزع جفوة البدو وغلظة البربر عن نفسه ، وشجع الفنون والعمارة وأقام المنشآت المعمارية فى كل مكان حل فيه المرابطون وحاط نفسه بالشعراء والعلماء فنبغ فى عهده شعراء فطاحل أمثال ابن قزمان وأعمى تطيلة وابن زهر .

وهكذا شهد الجزء الغربى من المغرب الأوسط عصراً من الازدهار الفنى لم يشهده من قبل . واهتم المرابطون بالأبنية الدينية اهتماماً بالغاً ، ومع ذلك لم يقصروا فى بناء القصور والحصون . ولقد شيد يوسف بن تاشفين عام ١٠٨٢ مدينة حربيـــة جديدة بعد استيلائه على أجادير وسماها تاجرارت وتعنى بالبربرية القاعدة الحربية ، وأقام فيها مسجده الجامع ، وهى مدينة تلمسان الجديدة نفسها ، أسسها يوسف غربى أجادير أو تلمسان القديمة ، وأقام بها القصر القديم (القصر البالى) بالقرب من المسجد الجامع . وحاط تاجرارت بالأسوار وفتح فيها الأبواب الكبيرة التى تبقى منها باب القرمدين ، وتتجلى روعة فن المرابطين فيما تخلف من عهدهم من آثار مساجد مدينة الجزائر وندرومة وتلمسان . وتشف عمارة المسجدين الأولين عن بساطة فى الزخرفة ، وتنطق بما كان يتسم به هذا الفن فى بداية عصر المرابطين من غلظة وخشونة على حين يمثل المسجد الجامع بتلمسان مدى ما وصل إليه فن المرابطين بعد اتصالهم بالأندلس وتأثرهم بمظاهر الرقة والثراء الزخرفى التى كانت تزخر بها آثار ملوك الطوائف فى سرقسطة وإشبيلية ومالقة والمرية . ويغلب على الظن أن يوسف بن تاشفين هو الذى أقام هذا المسجد عام ١٠٨٢ عند بنائه لمدينة تاجرارت . وتم بناء هذا المسجد سنة ١١٣٦ (٥٣٠ هـ) فى عهد الأمير على بن يوسف . ولما كان علىّ هذا متأثراً بمظاهر الرقة التى نشأ عليها فى إسبانيا وخاصة أن أمه كانت من سبايا المسيحيين ، فقد ظهر ذلك فى إضافته لمسجد أبيه بتلمسان . وتتميز أعمال علىّ المعمارية فى هذا المسجد بالسُّقُف الأفقية التى تعلوها أسطح منشورية الشكل وهى سُقف تتألف من ألواح خشبية مسطحة مسمرة فى جوائز طولية مربعة ، ترتكز أطرافها

على ركائن حشدت فيها الزخرفة النباتية التى تشبه نظائرها فى كنيس سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة وفى ركائن مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة . وتقطع أفقية هذه السُّقُف المسطحة قبتان من أروع ما أبدعه فن العمارة فى بلاد المغرب . ونظام وضع هاتين القبتين يعد تقليداً مباشراً لقباب جامع قرطبة ، كما أن نظام بناء قبة المحراب فى جامع تلمسان من الضلوع المتقاطعة يشف عن تطور فى نظام البناء لقباب قرطبة مما يدل على أن بناء هذا المسجد أندلسى الأصل بل قرطبى . ويثبت ذلك أيضاً أنه قلّد جامع قرطبة ، بخلاف ما سبق ذكره ، فى عقد المحراب وطرره المستطيلة التى تحتشد فيها الطرز الكتابية وصفوف التوريقات ، وغيرها . وتربط ضلوع قبة المحراب حشوات جصية بها زخارف نباتية من التوريقات المخرمة التى ينفذ منها الضوء ، ويشغل الفراغ المتخلف من تقاطع ضلوع القبة قبيبة صغيرة من المقرنصات تُعدُّ أول مثال لقباب المقرنصات فى بلاد المغرب والأندلس .

وهكذا أبدع فنانو المرابطين فى زخرفة محراب هذا المسجد وكسوه ثوباً قشيباً من الزخرفة النباتية الثرية التى تشف عن مدى التفاعل الذى حدث فى عهد على بن يوسف بين زخرفة المرابطين البسيطة والزخرفة الأندلسية الكثيفة التى تتمثل بأروع صورة فى المسجد الجامع بقرطبة .



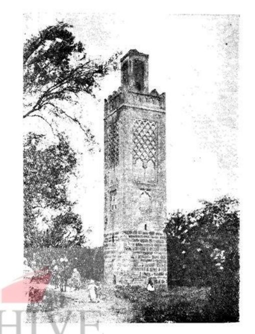
جزء من محراب مسجد سيدى بل حسن

ولم يكن الموحدون بأقل اهتماماً بالفنون من المرابطين ، فقد أعاد الخليفة عبد المؤمن بناء أسوار تلمسان التى كان قد هدمها عقب استيلائه عليها وشيد عماله فيها القصور وحاطوها بالقصاب العالية ، كما جدد السيد أبو عمران موسى حفيد عبد المؤمن أسوار المدينة ١١٧٠-١١٨٤ .

وتألقت تلمسان زمن الموحدين وعمرت أسواقها وازدهرت تجارتها ، وتبقى فيها من عهدهم آثار حمام يعرف بحمام الصباغين ، وتعلو قاعته الوسطى قبة تتشعع من قمتها فصوص ، وتستند هذه القبة على عنق مثمن الشكل تحمله عقود متجاوزة تشبه حدوة الفرس . وتتوسط القاعة تحت هذه القبة فوارة للمياه فى داخل حوض مربع . ولا يختلف هذا الحمام كثيراً عن حمامات المرابطين فى الأندلس مثل حمام اليهود بمدينة بسطة وحمام بالملة بجزيرة ميورقة .

(٤)

وحظيت مدينة تِلِمسان بتراث ضخم من آثار بنى عبد الواد ، فقد تركوا فيها آثاراً رائعة ، لا تقل فى شىء عن آثار المرابطين . ويعتبر الأمير يغمراسن بن زيان (١٢٣٥ - ١٢٨٢) من مشاهير البناة ، إذ أقام مئذنة لجامع أجادير وشيد أخرى للمسجد الجامع بتلمسان



مئذنة جامع أجادير

وهو الذى هجر القصر القديم الذى كان يجاور جامع تلمسان وأسس مقرًّا جديداً له هو قصر الموشوار الذى تبقت منـــه بعض جدرانه . وأقيم فى عهد السلطان أبى سعيد عثمان ١٢٩٦ م مسجد سيدى بل حسن . وكان أبو تاشفين الأول (١٣١٨ — ١٣٣٧) خامس سلاطين بنى عبد الواد أكثرهم حبًّا للبناء والتعمير ، وأروع آثاره ما تزال قائمة فى المنصورة والعبّاد .

ومئذنتا يغمراسن مربعتا الشكل على نظام المآذن المغربية الأندلسية ، وقد بنيت كلتاهما من الآجر وإن كانت قاعدة مئذنة أجادير أقيمت من الحجارة ، وتشبه هاتان المئذنتان مئذنة المسجد الجامع بإشبيلية ومئذنة جامع الكتبية بمراكش ومئذنة جامع حسن بالرباط ، وقوام زخارفها شبكات المعينات التى تنطلق من رءوس العقود وتكسو جميع أوجه المئذنتين .

ومسجد سيدى بل حسن صغير فى مساحته ، وقد تحول اليوم إلى متحف لمدينة تلمسان ، ومظهره الخارجى بسيط ، إلا أن مئذنته الصغيرة تعدُّ من أروع أمثلة العمارة الإسلامية بالمغرب .

ولما حاصر بنو مرين مدينة تلمسان من ١٢٩٩ — ١٣٠٧ وأقاموا مدينتهم الحربية التى عرفت باسم المنصورة قبالتها ، واستولوا على تلمسان سنة ١٣٣٧ . ظلت هذه المدينة خاضعة لهم حتى ١٣٤٨ ، ثم خضعت لهم مرة أخرى منذ ١٣٥٣ . وقد سجل بنو مرين سيطرتهم على بلاد الجزائر بثلاثة أبنية هامة منها جامع المنصورة الذى أقامه السلطان أبو يعقوب فيما يقرب من سنة ١٣٠٣ ولكن بناءه لم يتم إلا فى سنة ١٣٣٧ فى عهد السلطان أبى الحسن المرينى . ولم يبق أهل تلمسان على مسجد أعدائهم ، فجردوه من رخامه ولم يتبق منه سوى جزء من مئذنته وبعض أجزاء من سوره . وبقايا هذه المئذنة ترتفع اليوم إلى ما يقرب من ٣٨ متراً ، وتعتبر من أجمل الآثار الإسلامية بجمهورية الجزائر . ويمكن مقارنتها بمآذن الموحدين فى إشبيلية والرباط . وباب المئذنة وهو نفسه باب المسجد تكسوه الزخارف النباتية والتوريقات ، وتعلوه ظلة بارزة ترتكز على مساند ، وتثير مئذنة المنصورة مئذنة الجامع بإشبيلية المعروفة بالجيرالدا وذلك بتقاسيمهـــا الزخرفية وتفاصيلها المعمارية وإن كانت تفوقها بما رصعت به من فسيفساء .

كذلك تبقى من عهد السلطان أبى الحسن المرينى مسجد العبّاد الملحق بضريح سيدى بومدين ، وقد بنى هذا المسجد فى سنة ١٣٣٩ تخليداً لذكرى هذا المتصوف الأندلسى الكبير . وواجهة هذا المسجد صورة رائعة للفن المغربى الجزائرى فى عهد بنى مرين ، ولا تختلف هذا الفن فى كثير أو قليل عن آثار الأندلس فى عهد ملوك بنى الأحمر إذ أن الزخارف النباتية والهندسية تكسو الجدران جميعاً ، موزعة فى تقاسيم غاية فى الروعة والجمال .

ولقد أقام بنو عبد الواد نوعاً من المؤسسات الدينية الاجتماعية هو المدارس ، والمدرسة منظمة يأوى إليها

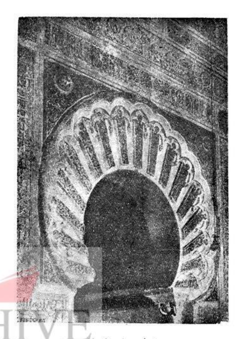
والغربية اثنتا عشرة غرفة للطلبة ويعلو هذا الطابق طابق آخر به العدد نفسه من الغرف . وفى الجهة المقابلة للمدخل الرئيسى للمدرسة أقيم بيت الصلاة وهو مسقف مربع الشكل تعلوه قبة .

ويجب ألا نترك آثار دولة بنى مرين فى الجزائر دون أن نذكر شيئاً عن آثارهم المدنية : فقد أولع سلاطين بنى مرين وعلى الأخص السلطان أبوالحسن بالبناء . ويذكر المؤرخون أنه أقام فى مدينة المنصورة سنة ١٣٤٤ قصراً عرف باسم دار الفتـح شيده فوق ربوة عالية وحاطه بالأبراج ولم يبق منه إلا آثار ضئيلة تذكرنا بقصر الحمراء . كما أقام ببلدة العباد قصراً صغيراً بجوار ضريح سيدى بومدين ومسجده . وتدلنا الحفريات الأثرية التى أجريت فى أرضه سنة ١٨٨٥ على أنه كان يتألف من ثلاث مجموعات من الأبنية متدرجة فى المساحة لكل منها فى وسطه بهو ، ودلت آثار هذا القصر على أنه كان لا يقل فى ثرائه الزخرفى عن زخارف مدارس فاس .

ومن آثار بنى مرين الحربية فى الجزائر تبقى سور مدينة المنصورة ، وهو سور مربع الشكل مثله فى ذلك مثل بقية الأسوار التى أقامها بنو مرين حول مدنهم بمراكش وتبقت من عمائرهم الحربية أجزاء من سور تلمسان الذى أقيم على أنقاض سور الموحدين .

* * *

وتزخر مدن الجزائر بالآثار التركية وكلها بنيت على نظام المساجد التركية بآسية الصغرى مثل مساجد بروسة ونيسة وغيرها من مدن الأناضول . وأقدم المساجد الجزائرية التى ترجع إلى العصر التركى والتى ما تزال قائمة إلى وقتنا هذا مسجد على بتشنين ، أقيم فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، أقامه قرصان إيطالى اسمه Picenino ، وقد أسلم وعرف باسم على بتشنين ، ولقد تحوّل هذا المسجد فى عهد الفرنسيين إلى كنيسة نوتردام دى فيكتوار مما غيّر نظامه المعمارى الإسلامى . وكان بيت الصلاة فيه يتألف من فراغ مربع فسيح تعلوه



محراب جامع تلمسان

طلاب العلم فى العصر الإسلامى ويتولى التدريس لهم فيها فئة صالحة من العلماء المبرزين . وقد ظهر هذا النوع من المؤسسات المعمارية فى فارس والعراق وانتقل إلى السلاجقة وأقيم فى دمشق وحلب وبعلبك عدد كبير منها. وأول من أدخل نظام المدارس فى مصر صلاح الدين الأيوبى وانتقلت تقاليد بناء المدارس من مصر إلى تونس أولا ومنها انتقلت إلى مراكش بعد مضىّ ما يقرب من ثلاثين سنة فى عهد بنى مرين . ولقد أقيمت بتلمسان عدة مدارس فى عهد بنى عبد الواد منها المدرسة التشفينية التى أقامها أبو تاشفين المتوفى سنة ١٣٣٧ . ولم يبق من هذه المدارس إلا آثار ضئيلة إذ أن أغلب مدارسهم فى الجزائر قد اندثرت . ومن آثار هذه المدارس آثار مدرسة ببلدة العباد أقامها السلطان أبوالحسن المرينى سنة ١٣٤٧ ويتوسط هذه المؤسسة فناء فسيح تحيط به بوائك من جهاته الأربع ، واصطفت على جانبى البائكتين الشرقية

قبة ويحيط به من جهاته الأربع أروقة تعلوها قُبَيْبات صغيرة . ولم يتبق من مسجد على خوجة بالجزائر حتى عهد قريب سوى مئذنته المربعة . ولقد أقام محمد باشا حاكم الجزائر فيما بين سنوات ١٧٦٥ و ١٧٩٠ مسجداً بمدينة الجزائر يعرف باسم مسجد السيدة وأقيم قريباً منه مسجد آخر أقامه حسن باشا سنة ١٧٩٤ وقد لحقت هذا المسجد الأخير أضرار جسيمة نشأت من تحوله إلى كاتدرائية الجزائر .

هذا وقد أقام الداى حسين آخر حكام الجزائر مسجدين بقصبة مدينة الجزائر ؛ أحدهما سنة ١٨١٨ فقد اليوم بعد تحوُّله إلى كنيسة سانت كروا كثيراً من معالمه الإسلامية . والآخر — وما يزال قائماً — يتميز بأهم ما تتميز به مساجد القرنين السابع عشر والثامن عشر من قبة وسطى تحيط بها أربع مجنبات ، تعلو كل مجنبة منها قبيبات .

وأقيم غير هذه المساجد التركية عدد آخر بتلمسان (مسجد لالا رُوية) ووهران (المسجد الجامع) وقسطنطينة (مسجد سوق الغزال ومسجد سيدى الأخضر ومسجد سيدى الكتانى) وكلها ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثامن عشر .

ومن الآثار المدنية فى العصر التركى آثار دار السلطان بالجزائر والقصبة التى أقامها الداى على خوجة سنة ١٨١٦ وكانت تجمع عدداً كبيراً من الأبنية والقصور . كما تبقى بقسطنطينة القصر الذى بناه الباى الحاج أحمد منذ سنوات ١٨٢٦ إلى ١٨٣٥ .

* * *

هذا استعراض موجز لأهم الآثار الإسلامية بجمهورية الجزائر العربية وكلها آثار تشهد بما تمتعت به دولة الجزائر الحرة طوال العهد الإسلامى من حضارة تعتبر إلى حد كبير وريثة لحضارة الإسلام فى الأندلس .



الشيخ حسين المرصفي و «الوسيلة الأدبية»

بقلم الدكتور محمد مندور

كلنا يعلم أن نهضتنا الأدبية المعاصرة قد ابتدأت تؤتى ثمارها فى النصف الآخر من القرن الماضى ، وأن تلك الثمار كانت شعراً ، بل شعراً لمحمود سامى البارودى بنوع خاص ، وقد مهدت لتلك النهضة عدة عوامل من المؤكد أن أهمها كان بعث التراث العربى القديم بفضل فن الطباعة الحديثة الذى وفد إلى مصر منذ الحملة الفرنسية ، بل منذ تأسيس مطبعة بولاق على وجه محدد ، فبفضل هذا الفن أمكن طبع الكثير من أمهات كتب الأدب العربى القديمة ، ودواوين الشعراء ، ورسائل البلغاء ، وكتب اللغة وعلومها ، ونشر ذلك كله وتداوله .

ولما كانت كل نهضة أدبية لابد أن تصاحبها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، فقد كان من الطبيعى أن يظهر فى تلك الفترة إلى جوار محمود سامى البارودى رائد البعث الشعرى ، وعبد الله فكرى رائد البعث النثرى أستاذ وناقد يبعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد الأدبى التقليدى عند العرب القدماء . وكان هذا الأستاذ الناقد هو الشيخ حسين أحمد المرصفى الذى لا نعلم تاريخ ميلاده ، وإنما نعلم أنه توفى فى ٥من جمادى الثانية سنة ١٣٠٧هـ (١٨٨٩م). ولسوء الحظ لا نعرف أيضاً الكثير عن تاريخ حياته ، وكل ما نعرفه هو أنه ولد كغيره من المراصفة الكثيرين فى قرية مرصفا بمركز بنها بمديرية القليوبية ، وأنه كان ضريراً تلقى العلم بالأزهر ، وبلغ من ذكائه واجتهاده أن تولى التدريس فيه حتى سنة ١٨٧١ ، عندما نظمت فى عهد نظارة على باشا مبارك الثانية للمعارف المصرية محاضرات عامة بالمدرج الكبير الذى كان يسمى دار العلوم بسراى درب الجماميز ، وكان يحضر هذه الدروس كما جاء فى كتاب « التعليم فى مصر » لأمين باشا سامى طلبة المدارس العالية وفريق من طلبة الأزهر ، كما كان يحضرها على باشا مبارك نفسه ، ومعه طائفة من كبار موظفى الحكومة وديوان المعارف ، واختير لإلقاء المحاضرات جماعة من المبرزين فى نواحى العلم المختلفة من مصريين وأجانب ، ووقع الاختيار على الشيخ حسين أحمد المرصفى ليلقى محاضرتين فى علوم الأدب فى يومى الأحد والأربعاء من كل أسبوع ، وكان زمن المحاضرة الواحدة ساعة ونصف ساعة ، وكان من زملاء الشيخ فى هذه المحاضرات العامة المسيو ڤيدال باشا لفن السكك الحديدية والمسيو جيجون بك لفن الآلات ، والمسيو هنرى بروكسن باشا للتاريخ العام ، والمسيو پكتيت لعلوم الطبيعة ، والمسيو فرانس باشا لفن الأبنية ، والشيخ أحمد المرصفى مواطن الشيخ حسين للتفسير والحديث ، والشيخ عبد الرحمن البحراوى مفتى الحقانية لفقه أبى حنيفة النعمان ، وإسماعيل باشا الفلكى ناظر الهندسخانة لعلم الفلك ، وأحمد ندا بك لعلم النباتات . وكانت المحاضرات هى النواة لإنشاء مدرسة دار العلوم بناء على التماس من على باشا مبارك بتاريخ ٣٠ من يوليو سنة ١٨٧٢ ، ومن هذا التاريخ ترك الشيخ حسين المرصفى

التدريس فى الأزهر ليكون أول أستاذ للأدب العربى وتأريخه بدار العلوم .

وقد خلف الشيخ حسين المرصفى ثلاثة كتب هى « زهرة الرسائل » و « الكلمات الثمان » ، وهو كتاب يتصل بالاجتماع والتربية الوطنية ، إذ تحدث فيه الشيخ عن ثمانى كلمات كبيرة المضمون الاجتماعى والقومى وهى : الوطن والحرية والأمة والعدالة والظلم والسياسة والتربية والحكومة ، وأخيراً كتابه الضخم الذى يهمنا الحديث عنه وهو كتاب « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » الذى يقع فى جزءين تزيد صفحاتهما على تسعمائة من القطع الكبير .

● الوسيلة و « الأورجانون »

وكتاب « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » يتضمن المحاضرات التى ألقاها الشيخ حسين المرصفى على طلبة دار العلوم فى السنوات الأولى من حين إنشائها . ويختتمه الشيخ حسن ابن الشيخ أبى زيد سلامة بحمد الله على تمام طبعه فى سنة ١٢٩٦ هـ ، مما يوحى بأن الشيخ حسن هذا هو الذى كتب هذه المحاضرات إملاء عن أستاذه الشيخ حسين المرصفى ، وإن لم يفصح الشيخ حسن أبو زيد سلامة عن ذلك . والكتاب على أية حال شديد الشبه بكتب الأمالى العربية القديمة كأمالى أبى على القالى وأمالى المبرد وغيرهما ، وإن اختلف عن الأمالى القديمة فى أنه لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعان ، ثم الأدب بفرعيه الشعر والنثر على طريقة الاستطراد والتداعى المعروفة فى كتب الأمالى القديمة . واستشهادات الشيخ حسين المرصفى ومحفوظاته الضخمة تنم عن ذوق سليم فى الاختيار ، كما ينم حديثه عن علوم اللغة عن فقه وتعمق ، وحافظة جبارة ، فضلا عن حديثه عن رائدى البعث الأدبى فى عصره محمود سامى البارودى الشاعر وعبد الله فكرى الناثر ، وإيراده عدداً من قصائد البارودى الشعرية ، ومقطوعات عبد الله فكرى النثرية ، والموازنة بينها وبين شعر القدماء ونثرهم .

وعبارة « الوسيلة الأدبية » تذكرنا على نحو لا يدفع بعبارة « الأورجانون » التى أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسطاليس ، فكلمة أورجانون الإغريقية الأصل ، والتى أصبحت فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية أورجان ، معناها أصلا الأداة أو الوسيلة ، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى ، بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفى ، على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفى أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة إنشاء الشعر والنثر فى عصره ، وفى الجيل الذى تلا عصره . وعلى هذا الكتاب يلوح أنه قد تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة ، سواء منهم من أقام هذه النهضة على أساس بعث التراث العربى القديم والرجوع إليه بدلا من الزخرفة الخاوية التى كان قد آل إليها الأدب العربى فى عصوره الأخيرة ، أو من جمع بين التراث العربى القديم والتراث الغربى الوافد .

ولقد سمعنا أستاذنا الدكتور طه حسين يذكر الشيخ حسين المرصفى ووسيلته فى الكثير من دروسه بالجامعة أو أحاديثه مع طلبته . ومن طريف ما أذكر فى هذا الصدد أن الدكتور طه حسين حدثنى يوماً عن نادرة أدبية لطيفة ساقتها مناسبة لا أذكرها ، قال :

« يروى أن عائشة بعثت يوماً بدوياً ليأتيها بقبس من نار ، وبينما كان هذا البدوى يلتمس القبس رأى قافلة تسير إلى مصر فسار معها ، ومكث بمصر عاماً ، ثم عاد وفى أثناء عودته تذكر القبس ورأى ناراً عن بعد فعدا إليها ، فتعثر ونهض وهو يقول : لعن الله العجلة ! »

وبينما كنت أراجع الوسيلة لكتابة هذا المقال وقعت فى ص ٢٢٨ من المجلد الثانى منها على مثل عربى قديم من بين الأمثال الكثيرة التى أوردها الشيخ ، وشرح تاريخها ،

وهذا المثل يقول : « تعست العجلة » و يتحدث عنه الشيخ قائلا : « إن أول من قال هذا فند مولى عائشة بنت سعد بن أبى وقاص وكان أحد المغنين المجيدين ، وكانت عائشة أرسلته يأتيها بنار ، فوجد قوماً يخرجون إلى مصر فخرج معهم ، فأقام بها سنة ثم قدم فأخذ ناراً وجاء يعدو فعثر وتبدد الجمر فقال : تعست العجلة » . ولربما يكون أستاذنا الدكتور طه قد طالع هذا المثل أو تلك النادرة فى إحدى أمهات الكتب العربية القديمة ، ولكننى مع ذلك فرحت باكتشافى هذا لأنه جاء مؤيداً لإحساسى بأن الدكتور طه حسين قد تتلمذ بلا ريب على « الوسيلة » واغترف منها الكثير فى طرائق تفسيره ونقده اللغوى لنصوص الأدب العربى القديم والحديث شعراً ونثراً ، وأنا لا أزال أذكر حرص الدكتور طه حسين الشديد على سلامة اللغة وعمق فقهها ، حتى لكنت أدهش دائماً لشدة نقده لأسلوب صديقه الحميم الدكتور محمد حسين هيكل الذى كان يحرص على جزالة المعنى أكثر من حرصه على جزالة اللغة ، بل لم يتحرج من أن يضمن قصته الأولى « زينب » الكثير من العبارات العامية أو الدارجة ذات اللون الريفى المحلى الدال ، والعصير الشعبى الجميل .

ويقول صديقنا الأستاذ محمد عبد الغنى حسن فى فصل عقده للحديث عن الشيخ حسن المرصفى فى كتابه « أعلام من الشرق والغرب » نقلا عن تراجم أعيان القرن الثالث عشر للمرحوم أحمد تيمور باشا « ان الشيخ حسين المرصفى قد رأى الفرصة المناسبة ليتعلم فى مدرسة العميان على طريقة بريل اللغة الفرنسية ويتقنها كتابة وقراءة وكلاما» ويرجح أن الشيخ حسين ربما يكون قد يسق إلى ذلك بعامل نفسى من الغيرة ، إذ رأى مواطنه الشيخ زين المرصفى وزميله فى عضوية المجلس العالى للتعليم ورصيفه فى الأزهر يلمّ ببعض اللغات ويجيد الفرنسية ، فآثر أن يتعلم ذلك اللسان الذى كان يغرب به الشيخ زين المرصفى على شيوخ الأزهر ، ولكننا مع ذلك لم نحس فى كتاب الوسيلة الأدبية الضخم بأى أثر للثقافة الفرنسية وآدابها عند مؤلفها ، بل أحسسنا فى بعض مواضعها أنه قد كان هناك شك يخامر فى أن الأمم الأخرى لها آداب وأشعار كالأدب العربى وشعره . وفضلا عن ذلك فمن المؤكد أنه لوكان الشيخ حسين قد تعمق اللغة الفرنسية حقاً لاستطاع أن يميز بين علوم اللغة المختلفة ، وأن ينزل كلاً منها منزلته على ضوء ما استقرت عليه علوم اللغات الأوروبية بما فيها الفرنسية ، فلا ينزل علم البيان وعلم المعانى منزلة علم البديع ، ولا يخص علم البديع بذلك القدر الكبير من العناية التى خصّ بها حيث شغل هذا العلم ما يزيد على مائة صفحة من الجزء الثانى من كتابه ، وحيث فصّص أوجه البديع تفصيصاً لم يدع مجالا لمستزيد ، وكأنه قد أحصى جميع الأوجه التى تخذلق علماء البديع المتأخرون فى سردها ، والتفريق بينها ، مع أنها كلها لا تخرج عن كونها محسّنات لفظية عقيمة كانت من الأسباب الرئيسية فى تحويل الأدب العربى كله إلى زخارف خاوية من كل معنى عميق أو إحساس صادق ، وكأنما الأدب قد استحال إلى مجرد زخارف مثل ما يعرف فى الفنون التشكيلية بالأرابيسكا ، على حين يعتبر علم البيان دراسة أصيلة لوسائل أكيدة من وسائل التصوير الأولى . بل الخلق الجمالى عن طريق التشبيهات والاستعارات والمجازات ، أى الصور الأدبية التى تميز الأدب كفن تصويرى عن غيره من أنواع الكتابة التقريرية . وعلى حين يعتبر علم المعانى دراسة للتراكيب اللغوية وطرق الأداء والتلوين الفكرى والعاطفى ، مما يقابل علمى الأسلوب Stylistique والتراكيب Syntaxe فى اللغات الأوروبية .

وبالرغم من صدق كل هذه الملاحظات ، فإننا لا نستطيع أن نستند إليها لننكر إمكان تعلّم الشيخ حسين المرصفى اللغة الفرنسية وإتقانها قراءة وكتابة وكلاماً ، وذلك بحكم ما لاحظناه فى دراساتنا لأدباء

العرب المحدثين وأساتذتهم من قلة تأثرهم بآداب اللغات الأوروبية ومناهج دراستها بالرغم من تعلمهم لتلك اللغات ، بل دراستهم لها فى بلادها وحصولهم على أكبر الدرجات العلمية من جامعاتها ، وذلك لأن التأثر بتلك الآداب، وبمناهج دراستها لا يتاح إلا لمن يتعمقون دراسة تلك الآداب واستخدام مناهج الدراسة اللغوية عند الغرب، وتكون طبيعتهم من المرونة والتفتح بحيث تتمثل تلك الآداب والمناهج ، ولا تظل معرفتهم بها كالزبد الذى يعلو صفحة المياه ، على حين تظل الأغوار راكدة كما كانت .

• منهج البحث

وأياً ما كان الأمر فإن الشيخ حسين المرصفى يعتبر بلا شك من روّاد البعث الأدبى المعاصر ، ومن بناته الأصليين ، على نحو مانحس من قراءتنا لوسيلته الأدبية الضخمة ، وبخاصة الفصول التى كتبها عن صناعتى الشعر والنثر وطريقة تعلمهما ، ثم الفصول التى وازن فيها بين الشعراء والناثرين القدماء والمحدثين وأبرز فيها سمات التفوق الأدبى والفنى .

ومن أهم ما تحدث عنه الشيخ حسين المرصفى فى وسيلته المنهج الذى رسمه لمعاصريه وتلاميذه لتجويد إنتاجهم الشعرى والنثرى والسمو به إلى مرتبة الأدب العربى القديم البالغ الروعة والجمال .

فهو يوصى شُداة الشعر مثلا بأن يحفظوا أكثر ما يستطيعون من الشعر الجزل القديم مضيفاً — وهنا موضع الجدّة والطرافة — أن ينسوا بعد ذلك ماحفظوه حتى لا يظلوا عبيداً له ، وحتى لا ينقلب شعرهم إلى ترقيع من الذاكرة . بدل أن يكون شعر حياة ومعاناة ، فيقول ص٤٦٨ وما بعدها من الجزء الثانى من الوسيلة :

« اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً أولها الحفظ من جنسه، أى من جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ، ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب ، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس ، وأكثر شعره كتاب الأغانى ، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ، وإنما هو نظم ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ، وربما يقال: إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هى صادة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها ، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه لأمثالها من كلمات أخرى » .

وفى هذه العبارات جماع الأسس السليمة للبعث الشعرى المعاصر ، بل لكل خلق شعرى سليم .

فالشعر لا تنمو ملكته فى النفس إلا بكثرة مطالعة الجيد منه وحفظه ، كلما استطاع الشباب إلى ذلك وسيلة ، وهذه هى الطريقة الوحيدة لتحصيل ملكة الشعر منذ أقدم العصور حتى اليوم ، وفى اللغات كافة .

وبعد حصول هـــذه الملكة لابد من الدُربة الطويلة على النظم والإكثار منه حتى تستحكم الملكة ، كما يقول الشيخ حسين بحق . وفى قوله هذا ما يذكرنا برأى مماثل للأديب الناقد الفرنسى الكبير « ديهامل » عند ما ذكر فى كتابه « دفاع عن الأدب » أن القصاص العملاق « أونوريه دى بلزاك » قد سوّد مئـــات الصفحات قبل أن يعثر على بلزاك ، فالذى لاشك فيه أن الكتابة عامة والشعر خاصة صناعة يجب أن يحذقها صاحبها بطول المران قبل أن يجرؤ عليها .

وأخيراً يقرر الشيخ حسين المبدأ الثالث ، وإن يكن لسوء الحظ قد استهله بقوله : « ربما يقال » ، وكان الأجدر به أن يحذف حرف الاحتمال من هذا المبدأ ، وذلك لأن من الضرورى أن يتحال كل إنتاج شعرى أصيل من الذاكرة لكى يصبح شعر حياة ، وإن لم

يكن هناك بأس من أن تصب هذه الحياة فى قوالب كلاسيكية متينة تستقر ملكتها فى النفس من إدمان المطالعة ، ثم الحفظ والنسيان حتى تصبح المحاكاة مدرسة للأصالة .

وأما ما أغفل الشيخ حسين ذكره بحق ، فهو تضييع الأديب الشاب وقته فى دراسة دقائق اللغة والعروض العويصة ، فمثل هذه الدراسة مهما عمقت قلما تخلق أديباً وإن كانت عظيمة النفع فى النقد ، سواء أقام بهذا النقد الأديب نفسه ، أم الناقد المحترف . ولعلنا نحس بأن إغفال الشيخ حسين للحديث عن ضرورة مثل هذه الدراسات بالنسبة للأديب فى حديثه عن الطريقة التى كوّن بها صديقه العظيم محمود سامى البارودى باعث الشعر العربى المعاصر ، حيث قال عنه : « هذا الأمير الجليل ، ذو الشرف الأصيل ، والطبع البالغ نقاوة ، والذهن المتناهى ذكاوة ، محمود سامى باشا البارودى ، لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعقل ، وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع إلى بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسبما تقتضيه المعانى والتعلقات المختلفة ، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ، وسمعته مرة يسكن ياء المنقوص والفعل المعتل بها المنصوبين . فقلت له فى ذلك ، فقال هو كذا فى قول فلان وأنشد شعراً لبعض العرب فقلت تلك ضرورة ، وقال علماء العربية إنها غير شاذة . ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها من خسيسها ، واقفاً على صوابها وخطئها ، مدركاً ما كان ينبغى وفق مقام الكلام ، وما لا ينبغى . ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ، ولشعر الأمراء كأبى فراس والشريف الرضى والطغرائى » .

وهذا هو المنهج السليم الذى اهتدى إليه محمود سامى البارودى بفطرته السليمة ، وسجله الشيخ حسين فى صدق وإخلاص ، فقراءة النصوص الجيدة ، وحفظ خيارها هما — كما قلنا — الوسيلة الفعالة لإتقان صناعة الأدب ، بل الوسيلة التى لا يمكن أن تغنى عنها أية دراسة لغوية أو نقدية ، كما أنها كانت الوسيلة التى مكنت محمود سامى البارودى من بعث الشعر العربى بديباجته الناصعة مع بروز شخصية البارودى فى شعره ، ونبض حياته الخاصة والعامة فى ثناياه ، ولا أدل على ذلك من مجموعة الأشعار القيمة التى خلقها لنا البارودى فى مختاراته التى تذكرنا بمختارات أبى تمام فى ديوان « الحماسة » .

واستناداً إلى هذه المبادئ التى أثبتها أو أغفلها الشيخ حسين فى وسيلته يمكن القول بأنه قد وجه الأدب والأدباء الوجهة الصحيحة لبعث الأدب العربى الناصع عامة والشعر العربى خاصة ، باعتبار أن الشعر هو الذى يكون الجانب الأكبر من تراث الأدب العربى القديم الرائع .

● فن الموازنة

وذوق الشيخ حسين المرصفى الأدبى السليم نستطيع أن نتبينه فى طريقة موازنته بين الأدباء والشعراء الذين يورد نثرهم أو شعرهم ، ويعقد فيه الموازنات . وبالرغم من صداقته الحارة للأديبين الكبيرين عبد الله باشا فكرى ومحمود سامى البارودى باشا . فإنه لم يتمحل قط حججاً للإشادة بأدبهما الذى كان جميع المعاصرين يشهدون لهما بالتفوق فيه ، ويرون فى أحدهما رائداً للنثر والآخر رائداً للشعر . ولعلنا نستطيع أن نتبين صدق هذه الحقيقة من النظر فى موازنته بين معارضات محمود سامى البارودى وقصائد الفحول القدماء التى عارضها ذلك

الشاعر الفذ على نحو ما هو مفصل فى ص ٤٧٤ وما بعدها من الجزء الثانى من الوسيلة . فهو مثلا يورد القصيدة التى مدح فيها أبو نواس الخطيب بن عبد الحميد العجمى أمير مصر من طرف الرشيد وكان قد قصده من بغداد . ومطلعها :

أجارة بيتينا أبوك غيورُ
وميسور ما يرجى لديك عسيرُ

ثم يأخذ فى شرحها ونقد ما يراه دارجاً مطروقاً من معانيها . مثل الرحلة لكسب المال إرضاء للحبيبة ، حيث يورد عدداً من الأبيات التى تداول فيها الشعراء المعنى نفسه مثل قول أحدهم :

دعينى أطوِّف فى البلاد لعلَّنى
أصادف حرًّا أو أموت فأعذرا

وقول الآخر :

سأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا
وتسكب عيناىَ الدموعَ لتجمدا

أو الأبيات التى يكثر فيها اللفظ ويقلُّ المعنى ، من قول أبى نواس فى هذه القصيدة :

فما جازه جودٌ ولا حلَّ دونه
ولكن يصير الجود حيث يصير

فالشيخ حسين يرى بحق أن هذا البيت من الشعر الذى كثُر لفظه وقلَّ معناه . إذ معناه أنه لا يفارقه الجود . ويرجح الشيخ فضلا عن ذلك أن أبا نواس قد أخذ هذا المعنى عن الشَّنْفَرى ، فأساء الأخذ . لأنه استند إلى قياس تضمَّن فارقاً كبيراً بين « الجود » فى قول أبى نواس ، « والحزم » فى قول الشنفرى :

ظاعنٌ بالحزم حتى إذا ما
ملَّ . حلَّ الحزم حيث يحلّ

وهكذا يستمر الشيخ حسين فى شرح قصيدة أبى نواس ونقدها حتى ينتهى منها ، ليورد بعد ذلك قصيدة « الأمير » التى فى وزن قصيدة أبى نواس وعلى رويّها ، أى التى تعتبر معارضة لها . ومطلعها :

تلاهيت إلا ما يجنُّ ضميرُ
وداريت إلا ما ينمُّ زفيرُ

حتى ينتهى من القصيدة ثم يقول فى تقريظها :

« انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتاً بيتاً تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر . ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك . إن كنت من أهل الرغبة فى الاستكمال ، لتتبع هذه الطريقة المثلى » .

وهذه العبارات وإن تكن تقريظاً خالصاً — إلا أننا نحس فيها بشىء يعتبر جديداً كل الجدة فى عصر الشيخ حسين ، وهذا الشىء هو حديثه عن نسق القصيدة وأنك لا تجد بيتاً يصحّ أن يقدم أو يؤخر . ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، فمثل هذا النقد لم نسمع به فى نقدنا الأدبى المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازنى يطالبان متأثرين بالشعر الغربى بوحدة القصيدة العضوية وتنسيق تصميمها ، حتى رأينا الأستاذ العقاد ينقد قصيدة شوقى فى رثاء الزعيم مصطفى كامل نقداً لاذعاً ، ويستخدم فى هذا النقد تفكك القصيدة . وانعدام النسق فيها ، بحيث استطاع الناقد أن يقدّم ويؤخر كيفما شاء من أبيات القصيدة ، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة .

● النقد التقليدى

ومع ذلك فنحن لانستطيع أن نزعم أن الشيخ حسين المرصفى قد جـدّد أصول النقد الأدبى على نحو مافعل صاحبا « الديوان » ، وصاحب الغربال فيما بعد ، فالشيخ حسين نفسه لا يزال يقرّر أن للبيت مثلا وحدة شعرية مستقلة بذاتها ، حيث يقول فى مستهل حديثه عن الشعر : إنه

« كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه روياً وقافية . وينفرد كل بيت بإفادته فى تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً فى بابه ، فى مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته ، ثم يستأنف فى البيت الأخير كلاماً آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود ، بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى ، ويبعد الكلام عن التنافر ، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ،ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك » .

ومن البين أن مثل هذا المنهج النقدى لا يخرج فى شىء عن منهج النقد التقليدى عند العرب وهو يعتبر اليوم قديماً بالياً بالنسبة إلينا ، بعد أن اتسعت آفاقنا النقدية ، وأصبحنا نبحث فى فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه فى الحياة وفى خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية ؛ وأصالته المتميزة .

● خاتمة :

ومع كل ذلك فإننا لا نستطيع أن نغفل عند حديثنا عن النقد والنقَّاد فى نهضتنا الأدبية المعاصرة مثل هذا الرائد الشيخ حسين المرصفى الذى بعث النقد التقليدى وساعد فى حركة البعث الأدبى كله وطوائفه مساعدة فعالة ، بل اهتدى بفطرته السليمة إلى بعض ما تردّى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قدامة بن جعفر عندما عرّف الشعر فى كتابه نقد الشعر بقوله : « إنه الكلام الموزون المقفى » وجاراه فى هــذا التعريف جميع من خلفه على حين نرى الشيخ حسين المرصفى بفطرته الأدبيــة السليمة يقول « وقول العروضيين فى حد الشعر إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا ، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية ، فنقول : إن الشعر هو الكلام البليغ ، المبنى على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » .

ويكفيه فخراً فى هذا التعريف أنه فطن إلى خاصية أساسية تميز الأدب عامة والشعر خاصة عن غيره من الكتابات ، وهى التصوير البيانى بدلا من التعريف الجاف .



آخر سفراء الموسيقى الكلاسيكية

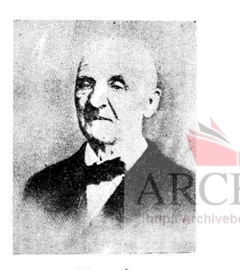
برامز ، بروكنر

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

فى الثالث عشر من أكتوبر عام ١٨٩٦ احتشدت جماعة كبيرة من أهل ڤينا تحت قبة كنيسة شارل السادس لتودّع جثمان أنطون بروكنر قبل إيداعه مقرّه الأخير ، على حين كانت موسيقى الجنازة ، التى كان قد كتبها من قبل بمناسبة وفاة ريتشارد ڤاجنر ، تعزف فى جوٍّ تسوده الرهبة والخشوع . وكانت موسيقى بروكنر تبدو هناك وكأنها جزء من التصميم المعمارى للكنيسة ، فكلاهما صيغ من أسلوب « الباروك » ، فقد أمضى بروكنر حياته الطويلة فى صياغة موسيقاه من هذا الأسلوب الكلاسيكى . وبعد وفاته بستة أشهر ، أى فى السادس من أبريل عام ١٨٩٧ ، كانت ڤينا تودع علَماً آخر من أعلام الموسيقى ، واحتشد هذه المرة أهلها بمقابر البروتستانت ليشيعوا يوهانز برامز .

وإذا كان الموسيقىُّ الأول نمسوياً ومن أهل ڤينا فإن الآخر كان ألمانياً وقد احتضنته ڤينا فعاش بها وأنشأ معظم موسيقاه فيها ؛ فلا عجب إذن أن ودّعه أهلها بالتكريم الذى شيعوا به مواطنهم بروكنر .

وفى المحيط الموسيقى وقت حياتهما لم يكن كلاهما بعد قد بلغ من الشأن ما يسطّر اسمه فى تاريخ الموسيقى ، بل لم تكن شهرتهما تتعدى نطاق مجتمعها المعاصر الذى لم يكن دائماً كريماً فى استقباله لمؤلفاتهما . فسيمفونية برامز الرابعة ، ذلك الصرح العظيم الذى نقدس فيه اليوم كل معانى الجمال ، لم يكن ليقدّرها أهل ڤينا ولا نقّادها من عصره ، بل إنهم استقبلوها بكل عبارات الاستهجان



أنطون بروكنر

والهجوم العنيف عندما عزفت هناك لأول مرة . وكان مجرد الإعلان عن موسيقى بروكنر بين برامج الحفلات الموسيقية بڤينا غالباً مايتسبب فى إعراض المستمعين من روّاد تلك الحفلات عن حضورها ، كما كان النقاد المعاصرون فى منتهى القسوة فى حكمهم عليه فنعتوه « بالڤاجنرى المعتوه » . ولم يكن يقدّر موسيقاه وقتئذ إلا حفنة قليلة من الشبان الذين أضحوا فيما بعد من كبار قادة الأوركسترا أمثال آرثر نيكيش و فيرديناند لوڤى وفرانز شالك .

وفى عام ١٨٦٢ قدم برامز إلى ڤينا من الشمال ، جاء من هامبورج تلك المدينة ذات الجو القاتم والعواصف

التي تجتاح شوارعها وهي تهب عليها من المحيط . واستهوته ڤينا بدفئها وحسنها ومرحها وأناقتها وثقافتها ، وفوق كل هذا لمكانتها المثالية الخاصة عنده ؛ إذ كانت تبدو له مهد الكلاسيكية الخالصة ، ومدينة هايدن وموتزارت وبتهوفن ، بل يغلب على الظن أنها كانت في نظره مدينة بتهوفن وحده ؛ وهو رمز الكلاسيكية في رأيه ، فلاعجب إذن أن أقام بها طوال حياته حتى شيعه أهلها إلى مقره الأخير .

وبعد ست سنوات من مجيء برامز إلى ڤينا قدم إليها بروكنر عام ١٨٦٨ ليقوم بتدريس الهارمونية والكونترابنط بمعهد الكونسرڤتوار ؛ ومنذ ذلك الحين كان كل منهما يكتب مؤلفاته الموسيقية لڤينا حتى أصبحت جزءاً من حياتهما الموسيقية . وعندما استقر برامز بهذه المدينة بدأ على الفور كتابة موسيقاه الدينية المسماة «القداس الألماني» ومن بعده جرى على سنة إنجاز تأليف موسيقي كل عام على الأقل ، كان يُعزف بقاعات الحفلات الموسيقية بڤينا . وكذلك فعل بروكنر إذ ألف سيمفونياته التسع بڤينا فيما عدا الأولى منها التي كان قد كتبها بمدينة لينز .

ولا شك أن من شيعوا هذين العلمين قد شعروا وقتئذ بأن الستار قد أسدل نهائياً على عهد الكلاسيك ، وأن الكلاسيكية لم تعد بعد ذلك في سيرتها الأولى ، بل كانت تظهر في بعض مميزاتها خصوصاً في بناء الصور الموسيقية كرد فعل من آن إلى آخر . أما روح الموسيقى أو طابعها المطلق العام ولغتها الهارمونية الكلاسيكية والاهتمام بإقامة التوازن العام بين أقسام البناء الموسيقى حتى في أصغر صوره على نمط ما قام به بتهوفن ، كل هذا لم يعد له أثر بعد وفاة بروكنر وبرامز . وإذا كنا نصادف في العصور الحديثة بعض المؤلفين وقد أطلق عليهم اسم « الكلاسيك الجدد » néo-classiques فإن هذا من قبيل إقامة وجه الشبه النسبي فيما بينهم وبين الكلاسيكية ، ولا يجوز بأي حال أخذ هذه التسمية على



يوهانز برامز

أنها تقطع بالمعنى الصحيح للكلاسيكية الأصيلة كما كانت في عهد هايدن وموتزارت وبتهوفن .

* * *

والواقع أننا إذا رجعنا بالذاكرة إلى الوراء ... ، إلى عام ١٧٤٠ ، وجدنا أن الكلاسيكية الحق قد بدأت منذ ذلك التاريخ عندما جاء يوزيف هايدن إلى ڤينا ، وكان وقتئذ في الثامنة من عمره ، لينضم إلى المنشدين بكنيسة ستيفان . واستمرت إذن الكلاسيكية منذ ذلك الوقت حتى وفاة بروكنر وبرامز ؛ وكانت هناك وقتئذ قوة خفية تجتذب الموسيقيين من كل أنحاء العالم نحو ڤينا التي كانت الأضواء مسلطة عليها حتى أصبحت مدينة الموسيقى في العالم . وفي عام ١٧٩١ ترك موتزارت خدمة كبير قساوسة زالسبرج ليقيم بڤينا ؛ حيث تم له ابتكار أكبر مؤلفاته الموسيقية . وفي عام ١٧٩٢ جاءها بتهوفن من الراين وكان وقتئذ في الثانية والعشرين من عمره ؛ ومنذ ذلك التاريخ أصبحت مدينته أيضاً ..، ثم انتهى الأمر بقدوم برامز وبروكنر ؛ ومن هذه

المجموعة العظيمة خلدت الكلاسيكية صحائف موسيقاها فى التاريخ .

وإذن فقد أقام برامز بڤينا لأنها مدينة الموسيقى الكلاسيكية ، مدينة بتهوڤن . ولقد كان قبل قدومه إليها بوقت قصير قد تحول عن الرومانتيكية وتيارها العاصف وموسيقاها الخيالية إلى صرامة الكلاسيكية فى بناء الصورة الموسيقية ، كما يتضح ذلك من « السرناده » التى كتبها من المجموعة رقم ١١ وأصبح بها معدوداً من مؤلفى الكلاسيك ، إذ نجد بها محاكاته لبتهوڤن واضحة تماماً حتى أن الجزء الثانى منها يبدو وكأنه أحد النماذج الخفيفة «الاسكيرتسو» التى اشتهر بابتكارها بتهوڤن .

وفى هذه الفترة تقريباً كتب الكونشرتو الأول للبيانو المفرد والأوركسترا (١٨٥٨) وهو يشتمل أيضاً على طابع الفاجعة العنيف ، وهو قريب الشبه ببتهوڤن ، كما أن الأنغام المرتعشة التى تتعاقب فى اندفاعها فى بدايته والتى تشبه اندفاع تيار الماء القوى المنحدر من الشلالات لا يصعب على المستمع تبين وجه الشبه فى طابعها بموسيقى بتهوڤن ، خصوصاً فى مستهل سيمفونيته التاسعة .

وكل هذا يجعلنا ندرك إلى أى حدٍّ جاء برامز إلى ڤينا كأحد أتباع بتهوڤن ، أو بعبارة أدق كأحد ورثة طريقته الموسيقية . ولا أقصد من هذا أنى لا أجد فى موسيقى برامز إلا مجرد المحاكاة لأسلوب بتهوڤن ، وإنما أعنى أنه استهدف كلاسيكية بتهوڤن فى مثله العليا الموسيقية دون أن يؤثر هذا فى طرافة ابتكاراته الذاتية ، أو فى تصرفاته الموسيقية تفصيلاً .

وكان بروكنر كذلك فى التعبير عن أشجانه يستهدف تعبيرات بتهوڤن ، وفى أواخر حياته بلغ حداً فى كتابة الأجزاء البطيئة لسيمفونياته على نسق بتهوڤن لم يستطع أحد أن يجاريه فيه . ولقد كان كل من بروكنر وبرامز يحب سيمفونيات بتهوڤن ويضعها فوق سواها من هذه النماذج الموسيقية .

وفى الحق كانت السيمفونية المحور الأساسى الذى تدور من حوله المبتكرات الموسيقية العظيمة منذ هايدن حتى بروكنر وبرامز ، وكانت تمثل دائماً أهم النماذج الموسيقية الكبرى التى يصبُّ فيها المؤلف كل ما تجود به قريحته من نفحات رائعة وما يملك من مقدرة فى بناء الصورة الموسيقية العظيمة . والسيمفونية فى عالم الموسيقى كالرواية (القصة الطويلة) Novel فى عالم القصص Fiction ، أى صورة كبيرة تشتمل على أشخاص مختلفين وعلى عدة أحداث .

ولكن ليس حتماً الاعتقاد بأن صورة سيمفونيات بتهوڤن وحدها هى ما استهوت بروكنر وبرامز وجعلت منهما وريثين لطريقة بتهوڤن ! وإنما يقينى أن طابعها السيكولوجى العام المنبعث من موسيقاها هو ما راعهما أكثر فقد كانت السيمفونية تحتفظ بكيان صورتها البنائية الكلاسيكية إلى حدٍّ ما ، عند الرومانتيك ممن جاءوا قبل بروكنر وبرامز أو عاصروهما ، ولكن طابعها السيكولوجى العام كان قد تغير تماماً . استمع إلى سيمفونيه من سيمفونيات شوبرت ولتكن مثلا « السيمفونية التى لم تتم » Symphonie inachevée ، أو إلى السيمفونيتين « الاسكتلندية » و « الإيطالية » وهما من أجمل ماكتبه مندلسون ، فإنك دون شك سوف تجدها مصوغة فى القالب البنائى الكلاسيكى ولكن طابعها السيكولوجى العام يوحى بالمناظر المحسوسة المختلفة الأجواء والألوان على نسق ما يدوّنه المصور فى كراسته من لوحات بالألوان المائية لما يصادفه فى ترحاله من مناظر خلاّبة ؛ وهذا بلا مراء ، على نقيض ما كانت توحى به موسيقى السيمفونيات من طابع مطلق عام ومن صميم المثالية وأبعد عن الواقعية أو العالم الخارجى المحسوس .

ومن جهة أخرى كانت هناك سيمفونيات شومان ، وهى فى طابعها الموسيقى وخيالها تشبه القصة الخيالية ؛

ومن هذه الناحية تعد من القصص الرومانتيكية التى تزخر بالأساطير والينابيع المسحورة وذكريات أحلام الشباب والألحان الدينية التى تنشد فى الكنائس (ألحان الكورال) وخيال الحب وأغنياته — كما فى سيمفونية الراين بصفة خاصة — وذلك فى صورها الواقعية المحسوسة كلها إلى جانب تصوير المناظر الطبيعية للغابات والمراعى والبساتين والأزهار حين يداعبها نسيم الربيع العليل ، وكل هذا بعيد الشبه عن سيمفونيات بتهوفن ؛ ولكن يتضح لنا بُعد الصلة أيضاً بين سيمفونيات شومان وسيمفونيات بتهوفن فى عدم اشتمالها على جزء بطىء الحركة على غرار ما كان يكتبه بتهوفن حيث تجد به الخط الميلودى الطويل الذى يتدفق من أول القطعة إلى آخرها حاملا معه قوة للتعبير عن المشاعر ،غاية فى التركيز ، بل تجدها جميعاً وقد صاغها شومان فى هيئة مقطوعات قصيرة ، تشبه « الموسيقى الفاصلة » (إنترميـدزو) Intermezzo ، ولقد أطلق هو نفسه هذه التسمية على الجزء البطىء الحركة من سيمفونيته الرابعة ، وذلك لاشتماله على طابع يصور لحظة عابرة من لحظات الخيال ، وليس بحال فى قوة التركيز الشعورى ولا فى الطابع السيكولوجى القوى الذى كانت تخلقه مثل هذه الأجزاء البطيئة الحركة بسيمفونيات بتهوفن .

وجاءت موسيقى برليوز فى طابعها السيكولوجى العام موسيقى ذاتية subjective أشبه بقصائد بيرون ، تنبعث منها صور ملونة على نمط ما قام به ديلاكروا Delacroix المصور الفرنسى (١٧٩٨ — ١٨٦٣) . وكانت قصائد ليست Liszt السيمفونية فى طابعها المؤثر وعباراتها الخطابية المفخّمة تشبه العبارات الطويلة المفخّمة التى تجدها فى قصائد لامارتين ، كما كانت تشتمل أيضاً فى بعض مواضع منها على الإشارات الدرامية . ولهذا فإنك لاتلمس كذلك فى القصائد السيمفونية التى كتبها برليوز أو ليست أية صلة بينها وبين سيمفونيات بتهوفن ، فهى تتبع الرومانتيكية الفرنسية ولذلك فهى عبارة عن لوحات رسم ومسرحيات أكثر من كونها موسيقى ذات طابع فلسفى مطلق .

وفى الحق لقد كانت السيمفونية حوالى منتصف القرن التاسع عشر فى خطر من أن تفقد سيادتها فى ميدان موسيقى الأوركسترا إذ كان « المحدثون » من المؤلفين وقتئذ — وهم الرومانتيك — ليست وبيرليوز وفاجنر يعتبرون السيمفونية « قبعة قديمة » إلا ما كان مشتملا منها على بعض أفكار وصفية أو كانت فى جوهرها من صميم الدراما الموسيقية » . (١)

وإذن فكل السيمفونيات التى كتبت من بعد برامز وبروكنر لم تعـد فى روح سيمفونيات بتهوفن وحتى السيمفونية ذات العبارات النبيلة التى كتبها سيزار فرانك . والسيمفونيات التى ابتكرها المؤلفون الروس منذ عهد تشايكوفسكى وبورودين حتى ديمترى شوستاكوفيتش وكذلك سيمفونيات دفورجاك ذات الألحان الغنائية الرائعة وسيمفونيات سيبليوس التى تمجد بطولة أهل الشمال ، وكل هذه السيمفونيات ذات طابع سيكولوجى ذاتى ، ولذلك فهى أقرب إلى الرومانتيكية ، وليست بأى حال مما يشبه السيمفونيات الكلاسيكية فى شىء . وإنك لتلمس فى موسيقاها كل العناصر التصويرية والتعبير الواضح عن المشاعر الذاتية إلى جانب الثراء العريض فى بناء صورتها وكل أساليب الصنعة فى كتابتها ، وتوزيعاتها الأوركسترالية التى تزخر بالألوان المختلفة من الطوابع الصوتية الفذة ، ولكنك مع ذلك تقطع بأنها لا يمكن أن تجارى سيمفونيات بتهوفن الكلاسيكية فى قوة تركيزها وفى طابعها السيكولوجى المطلق . وكم كانت تلك النزعة الذاتية لهؤلاء الموسيقيين أقرب إلى الرومانتيك وبعيدة كل البعد عن روح البطولة والنزعة الفلسفية التى كانت تنبعث من سيمفونيات بتهوفن !

---

(١) آرون كوبلاند — « كيف تتذوق الموسيقى » — (الترجمة العربية) — ص ٢٤٩ — بإذن من الناشرين : الشركة العربية للنشر والطباعة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للنشر والطباعة — القاهرة ١٩٥٨ .

وما أبعد ذلك النضال الفكرى الذى قام به تشايكوفسكى عن صراع بتهوفن مع القُوَى الخفية للنفس والذى يشبه فيه صراع فاوست مع هواية الشيطان ! وكم كانت تبدو من جهة أخرى تلك المرثيات الخيالية التى تزخر بها مؤلفات سيزار فرانك أنيقة فى أسلوبها ، وما أبلغ مهارة شوستاكوفيتش فى طلاقته الفنية ، وما أجمل تلك الغنائية الصادرة عن ألحان دفورجاك الفيّاضة ؛ ولكن كل هذا مع ذلك لا يوازى القوة الجبارة المنبعثة من سيمفونيات بتهوفن !

وإذن فإن ما قام به كل من برامز وبروكنر خلال عصر الرومانتيك هو بعثُ روح سيمفونيات بتهوفن من جديد فى سيمفونياتهما ولم يقتصرا على إحياء صوتها البنائية ، حتى يخيل إلى أنهما فى أجلى فترات إشراقهما قد أعادا كتابة موسيقى بتهوفن من جديد ؛ إذ تشتمل موسيقاهما على المقامات نفسها والقوة الروحية نفسها والمعنى السيكولوجى المطلق الذى كان لسيمفونيات بتهوفن ، كما أنهما استطاعا أيضاً الوصول إلى الأعماق الفلسفية التى وصل إليها بتهوفن فى سيمفونيته التاسعة . ولقد تمكّن برامز من أن يعيد إلى السيمفونية طابع التراجيديا القاتم وروح النضال اللذين كانا ينقصان السيمفونية الرومانتيكية . فتراه يعيد خلق الشعور القوى بالفاجعة فى الكونشرتو الأول للبيانو ، كما تجده فى الجزء الأول من سيمفونيته الأولى يخلق نوعاً من النضال بين الإنسان وبين القوى الخفية للنفس كما يوجد تماماً فى سيمفونيات بتهوفن الثالثة والخامسة والتاسعة ، ولم يستطع أحد من الرومانتيك النفاذ إلى مثل هذه الطبقات القاتمة التى ينشرها فى موسيقاه ، وحتى مندلسون الذى قد يكتنف الحزن موسيقاه فى بعض مواضع منها ، فإنك تجده فى ذلك يخلق نوعاً من الحزن المخفّف ؛ وكذلك شومان قد تجد فى موسيقاه الحزن أيضاً ولكنه حزن « حالم » ، وإذن فكلاهما يقف عند الحدّ الفاصل لتلك الأجواء الحالكة وحسب . ولقد أخذ برامز أيضاً طريقة بتهوفن فى أوزان الإيقاع كما يتضح هذا من الصوناته الأولى التى كتبها للبيانو من مقام دوكبير من المجموعة الأولى لمؤلفاته ، ونلمس وجه الشبه فى طابع البهجة الذى ينشره « المارش » فى ختام سيمفونيته الأولى ظاهراً بينه وبين نشيد « الفرح » الذى يُنْشَد من مجموعة المنشدين فى ختام السيمفونية التاسعة لبتهوفن .

ولكن برامز بطبيعته التى تميل إلى الأجواء القاتمة عرف كيف يخلق فى سيمفونيته الرابعة جو الخريف فى جبال وبحر ، فالجزء الأول منها يوحى إلينا بتساقط أوراق الشجر وبالظلام وبالبقاع الموحشة ؛ ويذكّر المستمع بالحزن وبرهبة الموت ؛ والطابع الذى يعم الجزء الثانى منها هو طابع الموسيقى الجنائزية . كما أن تنوعات لحن « التشاكون » الموجودة بالجزء الختامى منها تبدو من طابع « رقصة الموت » Danse macabre وفى صورة أقوى أثراً من اللوحة الشهيرة التى صوّرها هانز هولباين المصور الألمانى (١٤٩٧ — ١٥٤٣) . ولا عجب فى ذلك فقد كانت نظرة برامز إلى الحياة نظرة متشائمة ، على العكس من بتهوفن الذى كانت « البطولة » نزعته فى الحياة ؛ ولكن معرفته للنواحى الحالكة من الحياة ووصوله إلى أعماق المشاعر الإنسانية وتصويره لصراع الإنسان مع القوى الخفية للنفس وتمكّنه من تخليد كل هذا فى سيمفونياته هو ما يجعله وثيق الصلة ببتهوفن أكثر من ارتباطه بجماعة الرومانتيك .

* * *

وكان برامز من ناحية أخرى قد استهلّ حياته كواحد من دعاة الرومانتيك . وهنا يمكننا أن نتخيل تلك الثورات الفيّاضة التى كانت تطغى وتتقد على مشاعره إلى جانب ما نعرفه من ترجمة حياته ، من أنه كان يتجول فى ليالى الربيع الساحرة بصحبة صديقه عازف

الفيولنيه (ريميني Remenyi) وأنه عندما عزف مؤلفاته الأولى لشومان وجدها هذا الأخير صادرة عن نفس «فى صفاء الطفولة»، كما أنه هو نفسه يحدثنا فى مقاله عن «الطرق الجديدة» Neue Bahnen فيقول إنه كان يرتاح دائماً إلى أساطير السحر على الطريقة الرومانتيكية، كما كانت تبهره مناظر مساقط المياه والأزهار اليانعة والفراشات الملونة الجميلة وهى تطوف خلالها، يصاحبها تغريد البلابل الصداحة..

ولا يغيب عن أذهاننا أن أكثر الموسيقى التى كتبها فى شبابه كان مصوغاً فى القوالب الرومانتيكية الحرة البناء، ومن أجل هذا السبب وحده نراه قد قام بإعدام غالبيتها فيما بعد. ومن هذه المؤلفات الأولى نجد ثلاثية البيانو من مقام «سى صغير» التى كتبها أول الأمر عام ١٨٥٤ فى صيغة رومانتيكية، ثم أعاد كتابتها، وأدخل عليها من التعديلات ما يلائم ميله الكلاسيكى بعد أن بلغ درجة النضج. وظهرت صيغتها النهائية عندئذ عام ١٨٩١. كما يذكر لنا برامز من جهة أخرى أنه كتب على الأقل ما يقرب من العشرين من رباعيات الوتريات قبل بلوغه حدود الكلاسيكية فى الصياغة، واستطاع أن يبلغها فى اثنتين فقط وهما اللتان قام بنشرهما عام ١٨٧٣ أما الباقية فإنه قام بإعدامها.

ولا يفوتنا أيضاً أن ندرك أن الإشارات التصويرية كانت تلعب دوراً هاماً فى موسيقى برامز التى كتبها فى شبابه — شأنه فى ذلك شأن سائر مؤلفى الرومانتيك — فتراه إلى جانب الأغانى الشعبية التى كان يستند إليها فى بناء موسيقى الصوناته الأولى للبيانو (١٨٥٣) من مقام «دو كبير» من المجموعة الأولى، يلجأ فى الجزء البطىء الحركة ذى الصياغة الشاعرية من الصوناته الثالثة للبيانو من مقام «فا صغير» من المجموعة رقم ٥ إلى نوع من الإشارة من طرف خفىّ إلى اسم محبوبته وهى آجاتى Agathe فون شتيرنهايم، على نسق ما كان يتبعه بعض الرومانتيك أمثال شومان، وتنحصر هذه الإشارة فى إجراء تحويرات مقامية بحيث يتألف من مجموعة الأحرف الدالة على المقامات بالألمانية، مجموعة الأحرف التى يتألف منها الاسم المراد الإشارة إليه من طرف خفى، وفى حالة الجزء البطىء الحركة من الصوناته الثالثة تجدون برامز يجرى تحويرات مقامية تسير على الوجه الآتى: لا — صول — لا — سى — مى، والأحرف المرادفة لها بالألمانية هى: A - G - H - E، وهى تؤلف تقريباً اسم «آجاتى».

وإذن فإن برامز كان فى شبابه يتبع أساوب الرومانتيك قلباً وقالباً، ولا عجب فى هذا فلقد نشأ بمدينة هامبورج وهى توحى بصور رومانتيكية من نوع خاص تختلف فى شاعريتها وفى طابع مناظرها عن الصور التى توحى بها أواسط ألمانيا أو النمسا، فلا تجد هناك الطابع المشرق والألوان الزاهية على مثال ما استلهمت منه موسيقى شوبرت، وإنما تجد بدلا منها مناظر البحر وهى لا تخلو من شاعرية عجيبة.

ولقد خلقت تلك العواصف التى تجتاح هذه المدينة البحرية وذلك الضباب الذى يطغى عليها من بحر الشمال، نوعاً من الصور الرومانتيكية الساحرة لمناظر البحر، كما ولّدت عند سكانها ذلك الميل إلى الجدّ والصرامة، بل المشاعر الحزينة التى عرف كيف يعبّر عنها الشاعر الألمانى شتورم، وقد برز من وسط هذه المنطقة.

وهذه الصور هى التى أوحت بالجو القاتم الذى يعم موسيقى برامز بوجه عام من عهد رومانتيكيته الأولى إلى كلاسيكيته الأخيرة على حد سواء. فلتستمع مثلا إلى أغنيته المسماة: «بجوار ساحة الكنيسة» Am Kirchhof فإنك لا شك تتبين أن الطابع القاتم الحزين المنبعث منها هو جزء من تلك الصور الشمالية القاتمة. وكذلك الطابع الذى يسود «موسيقاه الفاصلة» (إنترميدزو) من مقام سى بيمول صغير، فإنك أيضاً تجد به ما يشبه الريح

العاتية التي تهبُّ على تلك المنطقة الشمالية الجرداء . كما أن « رابسودياته » للبيانو التي تشبه القصص الشاعرى فى أسلوبها تشتمل أيضاً على هذا الطابع القاتم الحزين وتتخللها عبارات موسيقية فى اضطراب عواصف الشمال . وفى كل هذه الموسيقى جملةً كل العناصر التي توحى بالشعور بالقلق وبفكرة الموت وما يشبهها من الحالات الوجدانية القاتمة ، وهى على كل حال من المشاعر الوجدانية التي يميل إليها سكان هذه البقاع الشمالية ذات الجو القاسى بفطرتهم .

هكذا كانت موسيقى برامز الرومانتيكية فى شبابه ، من طابع قاتم حزين ومن طبيعة عاصفة ، ولكن عندما خرج من صمته الطويل وبرز للعالم من جديد فى عام ١٨٦٠ « بالسبرناده » التي كتبها من مقام « رى كبير » ظهر وقتئذ فى صورة مُحوَّلة جديدة بعد أن أقلع عن رومانتيكيته ؛ لذا كانت « السبرناده » فى أسلوبها تحاكى الكلاسيكية ، كما اشتملت على مواضع تذكرنا بموسيقى بتهوفن . ومع ذلك لو أنعمنا النظر فيها لألفيناها تشتمل على شيء من الاصطناع المقصود مما يشعرنا بأن برامز كان يحاول أن يحجب رومانتيكيته خلف حواجز الصورة الكلاسيكية ، وأن هذه الصورة الكلاسيكية نفسها أصبحت عنده بمثابة الصمام الذى استطاع بوساطته أن يخنق مشاعره الرومانتيكية ، بل إنها كانت له الدرع الذى يقيه من الاستسلام لعواصف تلك المشاعر القاتمة وذلك الطابع الحزين . وكل ما ورثه من صفات وجدانية عن أسلافه وموطنه بالبقاع الشمالية القاسية ، كما كانت له المعين على ضبط النفس والاتجاه فى تعبيراته الموسيقية نحو الاعتدال والإعراض عن كشفه عن عواطفه الذاتية .

وإذن فمنذ ذلك الحين توطدت طريقة برامز الخاصة فى التعبير ، وظلت معها مشاعره الرومانتيكية مختفية وراء الصورة الموسيقية الكلاسيكية ، وأصبحت هذه الطريقة لإنكار الذاتية أمامهم يتميز بها برامز عن غيره من المؤلفين . ويمكنك على كل حال أن تلمسها فى حياته الخاصة كفنان ، فلقد اشتهر بين معاصريه بأنه كان يؤثر العزلة وينفر من المجتمعات ، كما كان يُلقى على النواحى اللطيفة من خلقه قناعاً من السخرية اللاذعة ، ولكنه مع ذلك عندما كانت تتاح له فرصة الاجتماع بالأطفال يصبح غاية فى الطيبة والوداعة فى ملاطفتهم مما يكشف عن سريرته الحقة ، وأما فى غير ذلك فقد كان يؤثر إخفاء عمله الطيب على الناس . وعلى غرار ذلك كان فى موسيقاه يبرع فى إخفاء مشاعره الذاتية التي تبرز من ألحانه ، فتراه يتفنن فى إدخال خطوطها الميلوديه فى حَبْك نسيج موسيقى معقد تغوص فيه وتختفى ، ومن آن لآخر تظهر لك لتعود للاختفاء من جديد ، كأنه فى سيمفونياته يكاد يخشى أن يكرر لحناً بالذات تكراراً تاماً مرة أخرى ؛ لهذا تراه يلجأ إلى تكراره عن طريق صور التنوعات التي يقيمها على هذا اللحن ليستعيض بها عن التكرار التام ، والأمثلة على ذلك كثيرة فى سيمفونياته ، غير أنى قد أكتفى بالإشارة إلى واحد منها وهو لحن الموضوع الأول من الجزء الختامى فى سيمفونيته الثالثة ، فهو لا يكاد يستعيده أبداً فى صورته الأولى عندما يستعرضه أول الأمر ، بل تراه فى كل مرة يعاد فيها ، يبدو فى صورة محوَّرة فى شكلها أو فى نبرات إيقاعها أو فى إطارها الهارمونى أو فى نسيجها الموسيقى ، ومن أجل هذا انحصرت طرافته الممتازة فى مثل هذه التصرفات الموسيقية التفصيلية بما لم يستطع أحد غيره أن يجاريه فيه .

ومن جهة أخرى كان ميله للطابع القاتم الحزين سبباً فى عدم استطاعته ابتكار نماذج من الموسيقى الخفيفة « الاسكيرتسو » scherzo ذات الأسلوب المرح والبراق على نمط ما قام به بتهوفن ، مع أن هذا هو الشرط الأساسى الذى لابدَّ من توافره فى كتابة هذا النموذج وإلا أصبح اسما على غير مسمى ، ومن أجل هذا كانت

موسيقاه من هذا النموذج إما أن تعبّر عن مرح أجوف أشبه بمرح الشيوخ ، كما فى الجزء الثالث من سيمفونيته الرابعة ، أو تحمل معها طابعاً من التفكير العميق مما يبعدها عن روح الخفة والمرح كما فى سيمفونيته الثانية ، أو تتضمن نوعاً من المرح المكبوت كما فى سيمفونيته الأولى . ويرجع السبب فى هذا القصور فى كتابة نموذج الإسكيرتسو إلى إفلات مشاعره الذاتية الحزينة بالرغم عنه . وبالرغم عن سياج الكلاسيكية الصارمة الذى كان بها .

والواقع أن برامز لم يترك لمشاعره الذاتية أية فرصة للانطلاق فى حرية وبشكل ملموس إلا فيما كتبه من نماذج موسيقية مصغّرة : فى نماذجه من موسيقى الحجرة وفى أغانيه . وهنا نراه فى تصرفاته مقيداً بطبيعة الأمور نفسها . فأسلوب موسيقى الغناء تتسلط عليه الكلمات الملحّنة والموسيقى فيه تتبع الكلمات متابعة الخادم للسيد ، فإذا كانت الكلمات الملحّنة من أشعار الرومانتيك الذاتية — كما هو الحال فى أغانى برامز الذى أخذ فى كثير عن جوته وهاينى — فإن الموسيقى فيها تصبح عندئذ من أسلوب الرومانتيك ، وكذلك الحال فى موسيقى الحجرة فإن أفكارها الموسيقية من النوع الذاتى الخاص intime ، لهذا فهى تعبر عن أخصّ المشاعر الذاتية لمؤلفها ، وفى حالة برامز تصبح موسيقى رومانتيكية لن تجدى كل القيود البنائية الكلاسيكية فى إخفاء طابعها الذاتى الفيّاض .

استمع مثلا إلى خماسية الكلارنيت والوتريات فإنك دون شك تتبين من موسيقاها الفياضة كل مقومات أسلوب الرومانتيك ماثلة فيها بوضوح . ويقينى أن برامز لم يحاول فيها إخفاء ذاتيته العاطفية على عكس ما كان عليه فى سيمفونياته . فهناك يبدو وكأنه يخجل من إظهارها .

وفى الحق لقد لعب هذا الصراع بين الذاتية العاطفية والموضوعية المطلقة دوراً هاماً فى حياة كثير من الفنانين ، فهو يتضح عند جوته فيما كتبه من قصائد حماسية عظيمة تروى سيرة البطولة مثل « إفيچينيا » و « تاسو » ، كما كانت موسيقى برامز السيمفونية مسرحاً لهذا النضال . والموضوعية المطلقة لديه هى نماذج بتهوفن الكلاسيكية . والتى من أجلها نراه يضحى بذاتيته العاطفية لأنه استطاع أن يبلغ عن طريقها قوة المنطق فى البناء الموسيقى وقوة التركيز فى الأفكار الموسيقية . ويتضح لنا من ذلك النضال شخصية برامز المعقدة ، فهو أصلا من الرومانتيك ولكنه استغل نماذج الكلاسيك ليقضى بها على نزعته الرومانتيكية ، فهناك إذن شخصيتان لبرامز : برامز الكلاسيكى الذى ألقى ببرامز الرومانتيكى خلف ستار الكلاسيكية الحديدى . ثم إنه يقاتل نزعته الرومانتيكية بالطريقة التى يقابل بها جوته مشاعره الذاتية فى رواية « فيرتر » . وعندما سئل هذا الشاعر عما لو كانت قصتها واقعية أجاب : « هناك شخصان فى شخصية واحدة ، أحدهما قضى عليه . وأما الآخر فقد ظل حياً ليكتب لكم قصة الأول » .

كذلك الحـــال مع برامز . فلقد عاش برامز الكلاسيكى ليخفى وراء كلاسيكيته خياله الرومانتيكى ذا الطابع القاتم الحزين .

* * *

أما أنطون بروكنر فلم يستهدف فى سيمفونياته التسع صورة سيمفونية بتهوفن ، وإنما كان ينشد قيمتها السيكولوجية المثالية . ولم تكن الصورة البنائية للسيمفونية بوجه عام تمثل أية مشكلة بالنسبة لعقليته غير المعقّدة وتفكيره البسيط ، فقد ارتضى لنفسه منذ البداية اختيار الصورة الكلاسيكية التى أخذها عن معلمه سيمون زخْتر Sechter والتى كان قد استعملها قبله كثيرون من المؤلفين . وهى بعينها ما ظل فيما بعد يلقنها بنفسه لتلاميذه يقينا . وإذن كان النموذج الكلاسيكى لدى بروكنر بمثابة القالب الذى يستعمله فى صب موسيقاه

بداخله ، ومن أجل ذلك كان إطار بناء سيمفونياته التسع واحداً لا يتغير ، يشبه فى ذلك الهيكل البنائى لجميع الكنائس التى قام فيها بعزف الأرغن ، سواء بمدينة لينز أو ڤينا أو سانت فلوريا ، فهى جميعاً من إطار بنائى أساسى موحّد ، تجده من أسلوب الباروك ويشتمل دائماً على الصحن المعقود والأعمدة كما يوجد فيه المذبح بالجهة الشرقية للكنيسة والأرغن فى الرواق العلوى من الجهة الغربية . وبينما كان هذا القالب الكلاسيكى مَرِناً عند أصحابه وكان دائماً يجىء منطقياً مع المعنى السيكولوجى للموسيقى ، إذا بنا نجده عند بروكنر يصبح شكلاً ثابتاً لا يتغير . فكأنه لا يعتبره المظهر الخارجى للموسيقى التى يحتويها وإنما كان عنده بمثابة المحارة الثابتة أو الصندوق الذى أعده لكى يحفظ بداخله ما تجود به قريحته من المبتكرات الموسيقية .

ومن ناحية أخرى لم يكن بروكنر يشارك برامز عقيدته التى بمقتضاها يصبح الإطار البنائى نظاماً له مكانته الخلقية ، من حيث إنه يتوافر على ضغط الإحساسات وتهذيبها وكبح جماح الإسراف فى التعبير عن المشاعر الذاتية فى الموسيقى وتوجيهها نحو التفكير المطلق العميق ، بل إنه كان بفطرته يشبه شوبرت فى القوة الغنائية لألحانه الشجية ، وكانت سيمفونيته كالأغنية العاطفية تتدفق منها الألحان بغزارة ، وكأنها نهر الدانوب وهو يشق مجراه بين القرى والغابات ، ويمر بالأديرة ودور العبادة المنتشرة على جانبيه بمنطقة شمال النمسا . ويبدو كل ذلك واضحاً ملموساً على الخصوص فى الأجزاء البطيئة الحركة لسيمفونياته Adagio التى لم يتمكن أحد ، حتى من المؤلفين المعاصرين ، أن يجاريه فى قوتها الغنائية المتدفقة . وهنا تجد الألحان تتدفق منها داخل إطار بنائى ذى عقود 8rches واسعة ، وتشبه خطوطها الميلوديه وهى تصعد نحو نقط بلوغ الذروة الموسيقية الصعود نحو قمم الجبال . ومن أجل ذلك تبدو هذه الأجزاء الموسيقية طويلة ومتسعة إلى حد أنها اليوم قد لا تتناسب فى الاستماع إليها ذلك المزاج العصرى الخاطف الذى يميل إلى الإيجاز فى الحدود البنائية . والواقع أن بروكنر كان أيضاً يعتبر الموسيقى أشبه بالطقوس الدينية ، وربما كان من أجل هذا يطيل فى حدودها حتى يمكننا أن نعد سيمفونياته بمثابة موسيقى « للقدّاس » استعاضت فيها عن صورتها الطقسية بإطار سيمفونى . وأجزاؤها بطيئة الحركة تشبه الضراعات لله لما فيها من قوة روحية هائلة على مثال قوة إيمان القديسين ممن عاشوا فى القرن الثالث عشر .

وإذا كان بروكنر فى كلاسيكيته لم يستهدف موسيقى بتهوفن فى صورتها ، واستبدل بها الصورة البنائية لنماذج الباروك ، فإنه من جهة أخرى ، قد تمكّن من أن ينقل روح هذه الموسيقى إلى سيمفونياته . وكانت سيمفونياته لا تتحدث عن أحزان الفرد وأفراحه ومشاعره الذاتية ، بل على العكس كانت تنشد المعانى الفلسفية المطلقة . وإذن فقد أخذ عن بتهوفن نزعته المثالية للفن ، واختتم بها عصر الفن المثالى الذى بدأ منذ قيام كبار الكلاسيكيين .

* * *

ومما لا شك فيه أن العالم الفنى الذى أحاط بحياة كلٍّ من برامز وبروكنر وقت كتابة سيفمونياتهما لم يعد عالم الكلاسيك الذى كان يعيش فيه هايدن وموتزارت وبتهوفن ، فمنذ وفاة بتهوفن أخذت الأسس الروحية للكلاسيكية فى التحول إلى أن ظهرت الرومانتيكية فى صورة معكوسة لها ، وأصبح الفنانون الرومانتيك بألمانيا والنمسا يعدون أنفسهم ممثلين لمجتمع جديد وفلسفة جديدة ولو أنهم لم يثوروا على الكلاسيكية ويشنوا عليها حرباً شعواء كما فعل معاصروهم من الفرنسيين . وانتشرت هذه الحركة الجديدة بمظهرها الروحى والأدبى ، وسادت جميع أنحاء أوروبا ، وأضحت فى كل مكان صورة بارزة

لعهد جديد تعرّفت فيه شعوب أوروبا على كل صفاتها الأصيلة المميزة لشخصيتها القومية ، كما أصبحت معها الموسيقى صورة ناطقة لهذه القومية ، ومن ثم فقد اتسمت بأسلوب البرنامج التصويرى للمناظر الوطنية الخاصة والجو القومى الذاتى والطابع المحلى المميز لكل بلد من من تلك البلاد ، حتى لم تعد الموسيقى تنشد المثالية المطلقة كما كانت فى عهد الكلاسيك .

ويرجع السبب فى هذا التحول فى الأسس الروحية للحياة إلى تقدم العلوم الطبيعية وتطور الصناعة ونمو التجارة وما استتبعه ذلك من تحوّل فى القيم : تحوّل من الروحية إلى المادية ونموّ روح التنافس بين الأفراد وبين الشعوب واصطباغ المجتمع الأوروبى فى ذلك العهد بطابع الذاتية . وكذلك الحال فى الموسيقى ، لم يعد طابع الكلاسيك المطلق ليناسب عقلية أهل هذا المجتمع المتسمة بالذاتية ، ومن أجل ذلك لم تكن السيمفونية الكلاسيكية التى احتضنها كلٌّ من برامز وبروكنر متصلة بحياة مجتمعهم ، بل إنها كانت إلى حد كبير تُعَدّ متقادمة بالنسبة لذلك العصر ، فهى مظهر لعهد كانت أوضاعه الطبيعية قد انتهت بوفاة بتهوفن .

ومن أجل هذا أيضاً يمكننى دون تردد أن أشبّه هذه الفترة ، التى استمرت فيها الكلاسيكية بعد انقضاء عهدها ، بفترة الغسق التى تجىء من بعد الغروب ، وتستمر حتى ينشر الليل أجنحة الظلام .





المفكر الروسي برديايف
عرض لآرائه واتجاهاته
بقلم الأستاذ على أدهم

نيقولاى ألكسندروفتش برديايف مفكر روسى ممتاز ، وكاتب شائق ، ومجاهد فى سبيل عقيدته لا يقبل المساومة ، ولا يعطى اللبان . تقوم فلسفته على تجربته الروحية ، ورؤيته الحدسية ، ونزعته الصوفية ، ولا تعول كثيراً على التحليل المنطقى ، واختبار المفاهيم العقلية ، فهى صدى لحياته الداخلية ومعتقداته اليقينية ، وقد اجتذب تفكيره الأنظار ، وذاعت شهرته ، ونقلت مؤلفاته الكثيرة إلى لغات عدة ، وتناولها الباحثون بالعناية والتقدير .

وقد وُلد برديايف سنة ١٨٧٤ فى مدينة كييف أول مركز للديانة المسيحية فى روسيا ، وكانت أسرته من أعيان الأسر الروسية ، وتلقى تعليمه فى إحدى المدارس الحربية ، وفى سنة ١٨٩٤ وهو طالب فى الجامعة تحول إلى الماركسية ، وتأثر بتعاليمها ومنهجها فى البحث والنظر ، وفى خلال السنوات الأربع التالية اعتقلته الحكومة القيصرية مرتين ، وفى المرة الثانية - سنة ١٨٩٨ نُفى إلى فوجودا مدة سنتين ، ولما عاد من منفاه أقبل بكليته على حياة بطرسبرج الفكرية ، وأخذ يتحول شيئاً فشيئاً عن الماركسية إلى المثالية ، ولكنه لم يقطع صلته بالمفكرين الثائرين على النظم التى كانت سائدة فى روسيا . ولما حدثت ثورة فبراير سنة ١٩١٧ كان -لمدة قصيرة- عضواً فى مجلس الجمهورية ، وبعد ثورة أكتوبر فى السنة نفسها سجنته السلطات الشيوعية مرتين ، المرة الأولى سنة ١٩٢٠ لاتهامه بالاتصال بالفوضويين ، ولما ظهرت براءته أطلق سراحه ، والمرة الأخرى سنة ١٩٢٢ ، وكان قد عين أستاذاً للفلسفة فى جامعة موسكو رغم إعلانه الخروج على الفلسفة الماركسية ، وقد أعقب اعتقاله فى سنة ١٩٢٢ نفيه من روسيا ، وقد ذهب فى بادئ الأمر إلى ألمانيا ، وأخذت بوادر الحركة النازية تلوح فى الأفق فترك برلين سنة ١٩٢٤ قاصداً باريس ، واستقر به المقام هناك حتى وافاه الأجل فى سنة ١٩٤٨ .

وقد نشأ برديايف نشأة أرستقراطية ، وحينما بلغ الرابعة عشرة بدأ يقرأ فى شوق وتطلع شوبنهاور ، وكانت ، وهيجل ، ودفعه ضيقه بالطبقة التى ينتسب إليها إلى دراسة الماركسية ، ولما نُفى إلى فوجودا كان أكثر المنفيين بها من الدمقراطيين الاشتراكيين ومن الاشتراكيين الثائرين ، وقد تحدث عنهم فى كتابه عن « الحلم والواقع » قائلا :

« كنت أحبهم ، فقد كانوا قوماً ظرفاء مخلصين لفكرتهم ومثلهم العليا ، ولكنى كنت أجد الجو فى صحبتهم خانقاً ، مملا يضيق على الإنسان ، ويكاد يخمد أنفاسه ، وعلاوة على ذلك فقد واجهت مظهراً لم يكن بعد قد تكشفت حقيقته وأعلن وجوده ، وهذا المظهر هو ما يمكن أن أسميه اتجاه المفكرين الروسيين إلى إيثار الحكومة الكلية ، وهى الحكومة التى تتطلب خضوع ضمير الفرد لضمير الجماعة خضوعاً لا تردد فيه ولا مراجعة » .

ومعنى ذلك أنه كان فى ذلك الوقت يقبل برنامج الماركسية الاقتصادى والاجتماعى ، ولكنه يثور فى الوقت نفسه على ما يراه فيها من إهدار للحرية الشخصية .

وفى أثناء إقامته فى بطرسبرج اتصل بأكثر ممثلى

الثقافة الروسية فى ذلك العهد مثل الكاتب الروائى النقادة مرزكوفسكى والروائى سولوجيب والكاتب البحاثة رميزوف وغيرهم من أعيان المفكرين الروسيين ، ومل المقام فى بطرسبرج ، وانتقل إلى موسكو ، واشترك بها فى تأسيس الجمعية الدينية الفلسفية ، وواصل الدراسة وثابر على الاطلاع والبحث ، ولما حدثت ثورة سنة ١٩١٧ رحّب بها ووافق على الكثير من برنامجها ، ولكنه أخذ يعارضها بعد ذلك من وجهة النظر الفكرية لامن الناحية السياسية . وسيتبين للقارئ خلال التحدث عن آرائه واتجاهاته : لماذا وقف من الثورة الروسية والحكومة الشيوعية هذا الموقف الذى أدّى إلى إبعاده عن وطنه ، وتعرّضه لمحنة النفى والتشريد التى شقى بها وتمرّس بآلامها ، وصبر لها صبر الكرام الأباة ، وبالرغم من أنه مات بعيداً عن بلاده فقد ظل شديد التعلق بها ، وفيًّا لها مؤمناً برسالتها مع شدة كراهيته للنظام الشيوعى وحملاته المتوالية عليه واعتقاده أنه يشوّه رسالة روسيا وفكرتها الحقيقية .

ولم يكن برديايف من الرجال الذين تهزمهم الظروف الخارجية غير المواتية ، بل كانت تزيده إمعاناً فى السير على خطته ، وتثير فيه عوامل النضال والمكافحة .

وقد كان برديايف يؤكد وجود الحق والخير والجمال باعتبارها قيماً مثالية مستقلة عن الصراع الطبقى والأحوال الاجتماعية ، ويرى أن الحق والعدالة هما اللذان يقرران موقفه من الواقع الاجتماعى ، وليس الواقع الاجتماعى هو الذى يتحكم فيهما ويقررهما .

وكان لونارسكى — وزير التربيـــة الشيوعى — صديقاً قديماً لبرديايف ، وكان يذهب إلى أن الحق غير المغرض واستقلال العقل وحق الحكم الخاص يناقض الماركسية ، لأن الماركسية ترى أن الحق تحتمه حاجات الطبقة الكادحة فى صراعها الطبقى . ولذلك لم يكن غريباً أن يقع الخلاف بين الصديقين القديمين ، ويجد برديايف أنه لا محلّ له فى روسيا الشيوعية .

وبرديايف بوصفه من المؤمنين بالاشتراكية يعطف على تطلع الاشتراكيين إلى طلب العدالة الاجتماعية ، ولكنه يرى فى الوقت نفسه أن اليساريين الروسيين لا يحترمون كرامة الشخصية الإنسانية ، ولا يسلمون بحقوق قوة الخَلْق الإنسانية والنزوع إلى الحرية ، وكان يعتقد أن انتصار الشيوعية فى روسيا أو فى غيرها من الدول سيأتى بنتائج غير سارة — إن لم يتمخض عن نكبات فاجعة . وارتضى لنفسه أن تكون مهمته التبشير بفكرة حرية الروح والرسالة الخالقة للشخصية المستقلة .

وفلسفة برديايف مشتقة من تصوّره للـــروح الإنسانية ، وهو ينبذ الفكرة المادية القائلة بأن العقل ليس سوى مجرد اسم يطلق على أنواع معينة من رد الفعل فى العضوى الإنسانى لمنبه من المنبهات ، وأن الإنسان خاضع لتأثير البيئة من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية . ومن الواضح أن الإنسان يتلقى مؤثرات من بيئته المادية والاجتماعية ، كما يتأثر بتجارب التاريخ البشرى . ولكنه فى الاستجابة لهذه المؤثرات جميعها حرٌّ فى جوهره وكائن فعّال خالق ، وحتى فى المستويات الهابطة للوعى الإنسانى لا يتأثر الإنسان تأثراً آليًّا إلا فى الأفعال المنعكسة ، ولكن الإنسان لا يقدّر إلا بالمستويات العالية لوعيه ، وبما فى استطاعته أن يبلغه ويحققه ، ومن هذه الناحية لا يسعنا إلا أن نعترف بأن للإنسان روحاً خلاقة ، وأن هذه الروح الخلاقة المبدعة تستطيع أن تنسق جهوده وتضم أشتاتها وتجمع متفرقاتها وتكوّن منها كلاًّ مركباً ، وترسم له فى حرية وطلاقة طريق العمل وميدان الجهاد ، وتمكّنه من الانتفاع بالمادة التى يسّرتها له الطبيعة والمجتمع والتاريخ ، وتطوّع له أن يكوّن منها شيئاً فذًّا يحمل طابعه الخاص ويعبر عن فرديته وأوحديته الإنسانية ، وهذه الروح تدرك بالبداهة وجود القـــيم الأخلاقية . والإنسان وإن كانت تتحكم فيه البيئة إلى حد محدود فإنه من ناحية أخرى يستطيع أن يعيد خلق البيئة على الصورة التى يريدها ، والنكول عن معرفة

الفرق الجوهرى بين عالم الروح وعالم الحرية والنشاط الخالق لشخصية الإنسانية وعالم الطبيعة الذى تتجلى السيطرة الآلية والقوانين الجبرية — هذا النكوص فى رأى بردياييف يؤدى إلى سوء فهم مشكلة الإنسان برمّتها .

وإدراك الإنسان الحدسى للقيم وشعوره بالتزام التعبير عن الحب والحرية والخلْق والحق والجمال مصدرها — فى رأى بردياييف — أن الإنسان قد صيغ على مثال الله ، والإنسان فى جوهره خالق مبدع ، وقد يأخذ خلقه صورة خلق قيم جديدة . ولكن صورة القيم منبثقة من طبيعة الله ، والقيم من ثمّ متسامية على الإنسان ،وأسمى نزوع للإنسان متجه نحو الله . وعند بردياييف أن روح كل إنسان لها وجودها المستقل ولها حقوقها وإمكانياتها التى ليس لأى شئ سيطرة عليها ، وهو لذلك يرفض الفلسفات التى تنكر حق الروح فى الاستقلال والحرية ، أو التى تنتقص قوى الإنسان وإمكانياته ، أو التى تعتبر الإنسان مجرد آلة للروح العامة الشاملة ، كما كان يرى هجل وشلنج .

ويقبل بردياييف فكرة أن لكل إنسان رسالة وأن هذه الرسالة تتضمن تحقيق شخصيته تحقيقاً كاملا . ومن عيوب الفلسفة المادية فى نظره أنها تضعف فى الإنسان الشعور برسالته ، والإنسان مدعوٌّ إلى الحياة الحرة . وقد اعتبر الفلاسفة الحرّيون الحرية حقاً من حقوق الإنسان . وهى كذلك فى رأى بردياييف كما وضح فى معارضته للماركسية وخلافه مع لونارسكى ، ولكنه لا يرى صواب الاكتفاء باعتبارها حقاً من حقوق الإنسان . فالحرية التزام ، ولا يستطيع الإنسان أن يحقق رسالته إلا فى ظل الحرية ، والحرية تتضمن قبول التبعة ، وواجب الإنسان يلزمه قبول التبعة ، ولكل إنسان استعداداته الخاصة ومواهبه التى يتفرد بها ، ولكل إنسان نصيب من القدرة على إصدار الأحكام المستقلة ، وإنماء شخصيته وممارسة قدرته على الإبداع والخلق والاستمتاع بالاستقلال كل ذلك متوقف على حريته ، فالرجل الذى يرفض هبة الحرية ينكر طبيعته الحقة وينزل عن حقوق الروحية .

والناس يطلبون الحرية وفيهم الاستعداد لها ، ولكنهم فى الوقت نفسه يرهبونها ، وذلك لأنهم يخشون التبعة . وتاريخ البشر إلى حد كبير سجل محاولات الإنسان التفريط فى حريته ، وقد أفرد البحاثة إريك فرومّ بحثاً تحليلياً لهذا الخوف من الحرية الذى يخالج نفوس الناس ، وتناول هذا الموضوع بردياييف فى كتابه عن « العبودية والحرية » وعنده أن الإنسان يلجأ إلى طرق كثيرة لاستعباد نفسه ويندر أن يسلّم بعبوديته ، وتحقيق إمكانيات الإنسان متوقف على حريته ، ولكن تحقيق الحرية يستلزم محاولة بطلية وجهداً ومعركة وقبولا لمأساة الحياة وصبراً على آلامها ، وهو يحتقر الآداب القائمة على طلب المتعة ونشدان اللذة ، والجرى وراء اللذات والمتع ، ويرى أن معناه قبول لون من شر أنواع العبودية ،وليس فى استطاعة الإنسان أن يحقق وجوده الكامل ، ويمكن لقواه الخالقة وهو مستعبد لإشباع شهواته منهمك فى إرضاء حبه للراحة والنجاح والمال والنفوذ والمتع الجنسية ، والحرية عند بردياييف معناها حرية الخلْق ، وهى التى تمكن الإنسان من توجيه جهوده إلى قنوات تعود بالخير على الإنسانية .

ولكن فى طبيعة الإنسان ازدواجاً ، فالتحقيق الكامل للروح الإنسانية لا يمكن أن يتمّ بغير معركة ، ونيل حرية الروح هو الغرض التاريخى للإنسان ، والمشكلة الأولى هى مقاومة تلك القوى التى تأتى من داخل الإنسان . ومن المؤثرات الخارجية التى تحاول أن تستعبده ، ومن بين هذه المؤثرات شهوات الإنسان وأوطاره ومطامحه .

وفى رأى بردياييف أن بعض النظريات الميتافيزيقية تميل إلى استعباد الإنسان ؛ فالمذهب الجبرى يتجه إلى استعباد الإنسان ، وكذلك شتى المذاهب التى تعتبر

الإنسان شيئاً مثل سائر الأشياء الموجوده التي تخضع للقانون ،ولا تعترف بأن في الإنسان ذاتاً خالقة،لا تطيع القوانين المسيطرة على طبيعة الأشياء .

وأخطر أنواع العبودية في رأى بردیایف هي عبودية المجتمع . ففي الجماعات البدائية كانت الشخصية ضائعة في غمار المجتمع ، وفي خلال تقدم الإنسان التاريخي زاد تنوع الأفراد وتفاوت الشخصيات الإنسانية زيادة عظيمة، وتجلت أوحدية كل فرد ومواهبه الخاصة . والحقيقة الجوهرية في الديانة المسيحية هي الاعتراف بأن كل إنسان له قيمة في نظر الله باعتباره فرداً . وأن في صميم كل إنسان روحاً محبة خالقة لها الحق في الحرية . وفي التعبير المستقل عن ذاتها . ويعدُّ بردیایف جميع علماء الاجتماع الذين يذهبون إلى تأكيد أهمية المجتمع . ويضعونها في مرتبة أسمى من الشخصية من الرجعيين . وكذلك الذين يقولون إن المجتمع هو الذى يصنع الفرد ويكون الشخصية . والحقيقة في نظره على نقيض ذلك، فرسالته الشخصية الإنسانية خلق المجتمع . وهو يلحق ذلك بالرجعيين علماء الاجتماع الذين يرون أن مقياس الخير والشر في العادات والقوانين يرجع إلى المعتقدات السائدة في أي مجتمع ، وعنده أن طبيعة الخير والشر الحقيقية تتكشف في أعماق الروح الإنسانية . وتبدو بصيرة الإنسان الخلاَّقة . ويعتقد بردیایف أن كل ما يصدر عن المجتمع ينزع إلى الاستعباد في حين أن كل ما ينبعث من الروح يدعو إلى التحرر والانطلاق، وهو يسلم بأن الإنسان يجعل المجتمع مثلاً أعلى، ويسبغ عليه العظمة والجلال، ويؤله الدولة ويخلق منهما أساطير . وبذلك يستعبد نفسه .

وكذلك الحضارة والصناعة تستعبدان الإنسان . وتثقل كاهله تعقيدات الوجود وتعدُّد الأشياء وتنوعها حتى يصبح متعثراً في شباك تعوقه عن التعبير عن حاجاته التلقائية ، وقد أصبحت مسألة استعباد الإنسان للآلة من المشكلات البارزة في العصر الحديث ، وقد بلغت الحياة مبلغ السرعة الجنونية التي تجعل الإنسان يجد صعوبة في الاستجابة لها . وعصر الصناعة متجه أبداً إلى المستقبل . وقيمة اللحظة الحاضرة عنده أنها وسيلة للّحظات التالية . وحينما تكون الأفراد مسوقة مدفوعة بتيار الزمن على هذا النمط لا تحظى بالراحة ولا تتاح لها الفرصة لتظهر أن في قدرتها أن تكون قوّى حرة لخلق المستقبل . وبممارسة التفكير الهادئ والاستغراق في التأمل من الأمور اللازمة للشخصية الخالقة . ولكن السرعة التي يفرضها عصر الآلة تكاد تجعل التأمل متعذراً . ونتيجة الحياة التي يحياها الإنسان في غمرات السرعة تحلل النفس الإنسانية وانقسامها إلى حالات عقلية متتابعة الحلقات .

وليس هناك علاج لاستعباد الحضارة الصناعية للإنسان في التعلق بفكرة « الإنسان المتوحش السعيد » . ولكن هناك علاج صالح للذين يحتملونه وهو موالاة التأمل . وإجالة الطرف في أعماق النفس . وإذاعة فكرة أن الشخصية الإنسانية عليها أن تسيطر على الآلة، ولا تمكن الآلة من السيطرة عليها . وإقناع الناس بأن رسالة الإنسان هي أن يخلق بيئته لا أن يترك البيئة تتحكم فيه وتسيطر عليه .

وشرُّ أنواع العبودية هو استعباد الإنسان لنفسه . وقد سبق ذكر أن الإنسان ينزل في كثير من الأحيان عن حريته بمحض اختياره . وفي الدول الآخذة بالنظام الكلي يصبح الناس عبيداً ، وتقبل أغلبيتهم التنازل عن حريتهم في سرور وارتياح . والأنانية وحصر كل شئ في نطاق الذات مصدر هام من مصادر الاستعباد . لأن ذلك يحبس الإنسان في دائرة وعيه الخاص، ويعوق تمدُّد النفس وتوسيع آفاقها . ويمنع تأثرها بنفوس الأحياء والأموات . ويحول بينها وبين التعبير عن دوافع الحب والخلْق الكامنة في نفسه . وقد وصف الكاتب المسرحي إبسن هذه الحالة في مسرحيته المعروفة برجنت،

فقد أراد برجنت أن يحقق وجوده وأن تكون له فردية طريفة ففقد شخصيته . وهدم كيانه ، وصار عبداً لنفسه ، وقد يستعبد الإنسان لأفكاره ، والتعلق العاطفى بفكرة من الأفكار والارتباط الشديد بقضية من القضايا قد يعرقل تقدم الإنسان ويعوق نماء نفسه . وقد لعبت بعض الأفكار الدينية الجامدة دوراً فى استعباد الإنسان . ولا يزال سوء استعمال بعض الأفكار الدينية حتى اليوم سبباً من أسباب التخلف وفقر الشخصية . والإنسان هو مبدع الأفكار وخالق النظم. والعادات الاجتماعية ، والتقاليد ليست سوى أفكار أصبحت موضوعات . وتحريره يقتضى أن لا يظل مستعبداً لهذه الموضوعات التى خلقها. وأن يظل قادراً على خلق آداب جديدة ، مصدرها إلهام الروح الحرة التى تعبر عن نفسها بالنوازع الخلاقة ، وبواعث الحب والعطف .

وقد رأينا أن الناس فى العادة يصبحون عبيداً لشهواتهم ، وحب السيطرة مصدر عظيم من مصادر الاستعباد . وقد يستبد بالإنسان طلب السيادة والنجاح والمجد وحب المغامرات ويستذله الحرص عليها . ولا يستطيع الإنسان أن يتخلص من كل هذه الألوان من ألوان الاستعباد إلا ببذل جهود روحية جبارة . ولا تستطيع الشخصية أن تتجمع وتتماسك وتقاوم عوامل الانحلال والتفكك إلا إذا كانت مالكة لحريتها . متسامية على الأهواء العاصفة . والميول المدمرة . والشهوات الفتاكة . مستلهمة روح الحب ومستمدة من قدرتها الخالقة القوة على الثبات والكفاح .

ويرى برديايف أن من أشد أنواع العبودية وأقواها أثراً استعباد الدولة الكلية . فهى تبسط سلطانها المطلق على الفكر والضمير . والخضوع لها خضوع لقوة شريرة عظيمة السطوة تشجع كل ما يعد معيباً وبغيضاً فى الأخلاق الشخصية على الظهور والانطلاق . فهى تشجع الجاسوسية والإمعان فى القسوة والإرهاب والتعذيب وتحبذ القتل والغدر والكذب والتضليل ، وتزعم أن هذه الوسائل الشريرة تسوغها الغايات السامية التى تدعى العمل على تحقيقها ، وهى غايات لن تتحقق وسرعان ما ينساها الناس .

ويرى بردياييف فى مذهب عبادة الدولة شراً ضخماً ، ولكنه مع ذلك لا يرفض فكرة الدولة فى ذاتها . لأن قوة الدولة لازمة لتحقيق الغايات الكبيرة ، ولا بد من قبولها منعاً للفوضى . ولكن على الدولة أن تناصر الآداب الشخصية . أى الآداب التى تيسر للأشخاص إظهار قواهم الخالقة . وإمكانياتهم المستكنة . وسائر مواهبهم وملكاتهم وقابلياتهم واستعداداتهم .

والدولة وحدها هى التى تستطيع مثلا تحرير العامل من الضغط الاقتصادى ، ويقول بردياييف : إن ماركس كان على حق حين قال ان النظام الرأسمالى يجرد العامل من إنسانيته ويجعله مجرد آلة . ويستغله استغلالا قاسياً من أجل مصلحة الطبقة صاحبة الامتيازات . والدولة وحدها هى التى تستطيع القضاء على الامتيازات الظالمة وتضمن حقوق الأفراد . وميل الإنسان إلى الشر يجعل سلطة الدولة من ألزم ما يلزم لمنع الفوضى وتأييد القانون . والمذهب الفوضوى فى رأى بردياييف قائم على تصور خاطئ من ناحية الاعتقاد بأن الإنسان بطبيعته نزاع إلى الخير . وحقيقة أن المجتمع المثالى هو المجتمع الخالى من القوانين الذى لا يكون فيه لأى إنسان سلطان على غيره من الناس . ولكن من التفاؤل السطحى أن نظن أن مثل هذا المجتمع قريب المنال ميسور التحقيق . والشئ الهام هو ألا يطغى سلطان الدولة على الروح الإنسانية ، وألا يكون لها سيطرة على الضمائر ، وأن لا تعترض التقدم الحر للشخصية الإنسانية . ووظيفة الدولة أن تضمن حرية التقدم الذاتى . وتحمى النظام القائم ، وتقضى على عوامل الفوضى . ويشير بردياييف إلى خطورة التركيز الشديد ، والإمعان فى البيروقراطية ،

وينصح بالأخذ بنظام اللامركزية ، دفعاً لأخطاء الجمود والعقم والاستعباد .

ويفرق بردياييف بين الشخصية والفردية ، وعنده أن الفرق بينهما فرق أساسى ، فالرجل الفردى يُعنى بالتعبير عن رغباته تعبيراً لا حدود له ويستشعر دائماً أنه فى عزلة عن سائر الناس ، ولكن صاحب الشخصية يرى أن له رسالة وأن عليه أن يقوم بنصيبه فى خدمة الإنسانية ، وعنده أن الشخصية لا تنمو وتتقدم إلا فى كنف الحب والعطف والشعور بمعنى الجماعة وبالعمل الخلاق الموجه إلى الخير العام الشامل ، وأنصار المذهب الشخصى اشتراكيون ، ولكنهم يرون أن تراعى الاشتراكية فى تحقيق مثلها القيم الشخصية وتوسع المجال للقوى الشخصية الخالقة .

ويمكن أن نلمح خلال ما تقدم أن بردياييف يجعل الشخصية الحرة الخلاقة محور مذهبه ومناط تفكيره ، وليست الشخصية عنده وسيلة لغاية ، ومن ثم يرى أن الدولة نفسها ليست سوى وسيلة ، وأن الغاية هى النمو الحر الكامل للشخصيات ، وعنده أن الوجود الحق هو وجود الشخصية الحرة ، وإذا كان أساس المعرفة الفلسفية الحقة تجربة الفيلسوف نفسه ، فإن تجربة بردياييف الشخصية هى باعث فلسفته ونقطة ابتدائها وهدفها ، فقد رفض بردياييف النظام الذى فرض عليه فى روسيا ، وأبى المساومة فى قبوله ، على أن الشخصية عنده ليست شيئاً جاهزاً قد فرغ منه وتم تكوينه ، وإنما هى مثل أعلى يجاهد الإنسان طوال حياته فى سبيل تحقيقه ، والشخصية كفاح مستمر وجهاد دائم وانتصار متواصل على الاستعباد ، وليس فى استطاعة الإنسان أن يحقق إمكانياته إلا بالجهاد واحتمال الآلام ، والرجل الذى يخضع للقوى الخارجية أو ينقاد لشهوتها يقف نموه ، ويتعطل تقدمه ، ويفقد حريته ، ولا تنمو الشخصية إلا عن طريق شعور الإنسان برسالته وحبه للبشر ، وبذله الجهد فى مساعدتهم ، وإثراء الحياة الإنسانية ، على أن تحقيق الشخصية شئ نادر ، والشخصية فى معظم الناس تظل قوة كامنة قد يقضى عليها الانحلال والإذعان للمجتمع وغلبة الشهوة ، أى أن نمو الشخصية نمواً كاملا يستلزم عنصراً من عناصر التنسك والسيطرة على الدوافع والأهواء .

ويأخذ بردياييف على الفلسفة اليونانية أنها وجهت عنايتها إلى الموضوع وصورته وقصرت فى إدراك معنى تجربة الذات باعتبارها حرة خلاقة ، وقد تفوقت المسيحية عليها من هذه الناحية وكان لها تأثير هام فى التحرير ، ولكن المسيحية فى خلال تقدمها اكتسبت بعض عناصر الهيلينية ، واستعانت بفلسفة أرسطو ، والفلسفة الحديثة فى اتجاهها إلى أن تحرير الروح الإنسانية أقرب إلى طبيعة المسيحية من الفلسفة المدرسية التى سادت فى العصور الوسطى .

وقد أبعدت الفلسفة الألمانية فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر الفلسفة عن العالم الموضوعى ، ولكن بردياييف يرى أنها فى قيامها بهذا العمل أنكرت الحرية ، فهجل يتحدث على الدوام عن الروح العامة التى تعبر عن نفسها فى الإنسان ، وهو من ثم لا يرى أن الإنسانية وحدة حرة قائمة بذاتها . وإخفاق هجل فى التسليم بوجود حقيقة الروح الإنسانية هو الذى جعله مستعداً لأن يجعل الفرد خاضعاً لقوة أسمى منه مثل قوة الدولة .

والفلاسفة من غير المدرسة الألمانية مثل فلاسفة المدرسة الإنجليزية وعلى رأسهم فرنسيس بيكون تحرروا من سلطة اللاهوت ليخضعوا لسلطة أخرى ، وهى سلطة العلم الذى حاول القضاء على الفلسفة والميتافيزيقا ، ويحمل بردياييف على هذا النوع من العلم حملة شعواء ، وهو يرى أن نتيجــة العقلية المستعبِدة التى حاولت أن تستعبد قوى الروح الأسمى وتجعلها خاضعة لإحدى الملكات التابعة لها من أجل مصلحة ما تسميه النشاط العملى ، ويؤكد بردياييف أن المعرفة الفلسفية تتميز

من المعرفة العلمية وأنها أسمى منها مكانة وأجلُّ شأناً ، وللفلسفة فى نظره أساس حدسى ، ولكل فيلسوف حق حدس طريف خاص به ، والفلسفة تقوم على مجموعة تجارب الوجود الإنسانى ، وهى تجارب تشمل تجارب الإنسان العقلية والإرادية والعملية ، وذلك فى حين أن العلم مقصور على ناحية واحدة من ناحية التجارب الإنسانية وهى التجربة العقلية ، ومسألة القيم مسألة شعورية ، ومع ذلك فإن القيم لها المنزلة العليا فى المعرفة الفلسفية ، والفلسفة هى التى تقرر معنى العلم مستعملة معيار القيم الذى يعجز العلم عن الإتيان به أو الحكم عليه ، والمعرفة العلمية معرفة العالم الموضوعى وليست معرفة العالم الوجودى للروح الخالقة ، وقد ساعد العلم فى بسط سيطرة الإنسان على المادة ، ولكن جَعْل العلم مسيطراً على الدين والفلسفة أدى إلى انتشار أن فكرة الكائنات البشرية ليست غايات فى نفسها وإنما هى مجرد وسائل ، وساق إلى إنكار حقوق الفرد ، وإذا أسفر ذلك عن فناء الجنس البشرى فإن جانباً من تبعة ذلك يقع على عاتق العلم .

والماركسية إحدى مظاهر هذه النزعة العلمية ، وقد قالت الماركسية بحق إن على الفلسفة أن تغير العالم ، ولكنها أقامت هذه الفكرة على أساس من الفلسفة المادية ، والمادية ترى أن الإنسان من مخلوقات البيئة الاجتماعية ، ومن ثم استخلصت أن على المجتمع أن يملى على الفلسفة بدلا من التسليم بأن الفلسفة تملى على المجتمع ، ويرى برديايف أن الماركسية تذهب إلى الاعتقاد بأن الحياة الروحية يمكن أن تتناول على نفس الأسس المعمول بها فى الحياة المادية ، وأن الروح والفكر والثقافة الخالقة قابلة لأن تخضع للنظام الذى تخضع له الحياة الاقتصادية والحياة السياسية ، ومحاولة تنظيم الفكر تسفر فى مثل هذه الحالة عن تقوية جهاز الشرطة والجاسوسية ، وهو لا ينظم الفكر ولا يقضى على الفوضى ، وإنما ينظم الفوضى ويقضى على الفكر .

والماركسية والنزعة العلمية السائدة تتضمنان مدَّ الحياة الإنسانية إلى المستقبل على حساب الحاضر ، فالحياة الراهنة تعد حياة بائسة شقية ، وإن الثورة الاجتماعية وتطبيق الوسائل العلمية على المجتمع سيكفلان للمستقبل حياة راغدة سعيدة .

ورأى الماركسية فى التاريخ قائم على الاعتقاد بأن المادة والنظم الاجتماعية خاضعان للقوانين الدايلكتيكية ، ويرى برديايف أن الماركسية تسلب التاريخ روحه لتعلقها بفكرة أن الواقع التاريخى الجوهرى هو الحركة المادية الاقتصادية ، وكما أن الإنسان له روح وجسد فكذلك التاريخ له ثنائيته فى نظر برديايف ، ومعنى التاريخ يتجلى له فى الصراع بين الروح والطبيعة ، فالروح تحاول أبداً السيطرة على الطبيعة ، وأن تتغلب على جبرية الطبيعة وأن تنفح حياة الإنسان جميعها بما عندها من حرية ، والرجل الذى بلغت شخصيته أَوْفَى مراحل الاكتمال هو الرجل الذى أصبحت جهوده جميعها منبعثة من روحه الخالقة ، فى حين أن الإنسان الواقع فى قبضة التاريخ الأرضى يخضع للضرورات ، ولا يكاد يبدو أثر للروح الحرة فى أعماله ومواقفه ، واللحظة الحاضرة فى رأى برديايف تحمل كل ماله معنى فى الحياة ، لأن الإنسان يستطيع أن يجعل هذه اللحظة خالدة عن طريق الحب والخلق والإبداع ، ويصل الإنسان إلى الحكمة حينما يعرف كيف يجعل لكل لحظة من لحظات حياته معنى ودلاله .

وبرديايف من ثم يرى التـاريخ صراعاً مستمراً بين الزمن والأبدية ، ولكن ذلك ليس معناه أن هناك تقدماً مستمراً يدل على تزايد انتصار الروح ، وهو يرفض الرأى القائل بأن السعادة والكمال لا يتحققان إلا فى العصور المتأخرة ، وأن على الأجيال السابقة أن تحتمل الشقاء لتسعد الأجيال اللاحقة ، وعنده أن كل فرد فى خلال التاريخ عنده إمكانيات بلوغ الأبدية

فى كل لحظة من لحظات حياته ، ومن ثم فإن معنى التاريخ يمكن الوصول إليه فى كل لحظة .

ويقسم برديايف ما يسميه التاريخ الأرضى إلى أربعة عصور : العصر الأول هو العصر السابق لظهور المسيحية ، والعصر الثانى ينتهى بظهور توما الأكوينى ، وفى هذا العصر سيطرت الكنيسة الكاثوليكية على كل مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية أو على الأقل بذلت جهداً فى سبيل هذه السيطرة وقد نجحت فى أكثر نواحى الحياة ، وقد كان العصر الوسيط عصر التنسك والزهادة لأن الكنيسة أعلنت فيه الحرب على الأهواء والميول الإنسانية ، وهذا التنسك قوى الجوانب الروحية فى الإنسان ولكنه أنكر عليه الحرية ، لأن رجال الدين حاولوا إقامة حدود لقوى الإنسان الخالقة فى التعبير عن نفسه ، والعصر الثالث يبدأ من عهد إحياء العلوم والإصلاح الدينى ، وقد أطلق هذا العصر قوى الإنسان الخالقة ولذلك ازدهرت الروح ازدهاراً رائعاً فى ميادين الفن والعلم والثقافة ، ولكن النزعة الإنسانية التى بدأت فى ذلك العصر باطلاق قوى الإنسان انتهت — فى رأى برديايف — باضعاف تلك القوى ، ومرد ذلك إلى العيوب الكامنة فى النزعة الإنسانية ذاتها ، والنزعة الإنسانية تجعل الإنسان مركز الكون ، وتؤكد حقه المطلق فى التعبير عن فرديته ، وكذلك حقه المطلق فى حرية التفكير ، وهى بذلك توسع المجال أمام الإنسان لتأكيد ذاته وإظهار قدرته على الخلق والإبداع ، ولكنها إن كانت من ناحية ترفع الإنسان كما يبدو فإنها من ناحية أخرى تهبط به ، لأنها تقربه من حياة الطبيعة تلك الحياة الحيوانية ، إذ أنها تعتبر الإنسان مخلوق الدوافع الطبيعية والغرائز ، وهكذا أدى ابتعاد النزعة الإنسانية عن مسيحية العصور الوسطى إلى الإمعان فى تأكيد النفس ، واتجه هذا التأكيد إلى انطلاق الدوافع الغريزية ، وقد أضعف هذا الانطلاق قوة تماسك الشخصية ، وبغير هذا التماسك يعجز الإنسان عن النهوض برسالته فى الحياة ، وواضح من ذلك أن برديايف يرى أن النزعة الإنسانية التى صارت عاملا هاماً فى الحضارة الحديثة كانت فى الوقت نفسه من عوامل إضعاف الشخصية والقوى الخالقة ، وقد ظهرت آثار الضعف فى العصر الحديث .

ويسمى برديايف العصر الرابع للتاريخ الأرضى العصر الوسيط الجديدة وهو يعتقد أن الإنسانية قد بدأت الانتقال إلى هذا العصر ، وهو الذى سينهى عصر التحلل الذى نجم عن شيوع النزعة الإنسانية ، وسيرى هذا العصر تآلفاً جديداً بين ما هو مقدس وما هو أرضى ، وسيكون هذا الاتحاد مختلفاً عن الاتحاد الذى تم بينهما فى العصر الوسيط ، وذلك لأنه سيفسح مكاناً مرموقاً للحرية والقوى الخالقة ، ويوفق بين الدين وبين العلم والفلسفة والفن والحياة الاجتماعية ، وسيمتاز هذا العصر بالعناية بالجانب الروحى فى الإنسان واعتباره عاملا هاماً فى المجتمع الإنسانى ، وسيشاهد هذا العصر ازدهاراً رائعاً للفن والثقافة ، ويتغلب على المشكلات السياسية والاقتصادية التى تبدو فى الوقت الحاضر شديدة التعقيد مستعصية على العلاج ، ولا بد لذلك من الإيمان بالله وبالإنسان ، ولذا يكره برديايف الآراء التى تميل إلى انتقاص الطبيعة الإنسانية كما يهاجم الصوفية الزائفة — فى رأيه — وهى تلك الصوفية التى تتنكر للدنيا ، وتجافى المجتمع ، وتبدى عدم الاكتراث بالحوادث الجارية ، والمتصوفة من هذا الطراز يجدون مصدر الشر فى النوازع الإنسانية ومطالب الجسد ، ويكبر عليهم ذلك فيسرفون فى كبت تلك النوازع والتحامل على أنفسهم ، وينتهى بهم الأمر إلى كراهة إخوانهم البشر واحتقارهم ، وقد كشف فرويد سوء مغبة هذا الكبت ، وأظهر أن تلك النوازع المحتبسة تحاول التفلت ، وتتخذ لها مسارب ومخارج تدل على الاضطراب النفسى والفوضى الداخلية ، وخير وسيلة لمقاومة النوازع السيئة والشهوات الضارة هى إيقاظ قدرة الإنسان الخالقة وإثارة قواه الروحية ، وذلك بتوجيه إرادة الإنسان إلى غايات أسمى ،

وفى هذه الحالة يمكن تحويل الأهواء المدمرة إلى ميول خالقة تخدم الروح وتنفع المجتمع ، أما القضاء على الإرادة والإسراف فى الضغط على الميول والنوازع الإنسانية فانه يؤدى إلى فقـــد الشخصية وإقفارها ، ويطيل برديايف فى التفريق بين نزعته الصوفية الإيجابية القائمة على الحب والحرية وتشجيع القوى الخالقة والنزعة الصوفية السلبية المبغضة للحياة والأحياء والتى لا تُصلح حالا ، ولا تأتى بخير ، وتغرق الإنسان فى مستنقع من اليأس والتشاؤم .

* * *

ويمكن أن نستخلص مما تقدم أن برديايف مفكر حدسى كما ذكرت ، وفلسفته تعبير عن حياته الداخلية وعواطفه العميقة وتجاربه الفكرية والعملية ، وثمرة اطلاع واسع على المذاهـــب الفكرية فى مختلف العصور والحضارات ، ومراقبة للأحداث الكبرى التى حدثت فى حياته ووقع بعضها تحت بصره ، ويخيل لى أن هذا الرجل بتجربته الروحية العميقة وإدراكه الحدسى الكاشف قد ألقى الكثير من الضوء على مشكلة الإنسان فى العصر الحاضر وموقفه بين مختلف التيارات الفكرية والسياسية والاقتصادية .

ومن أهم نواحى تفكيره وأبرزها عنايته بالشخصية الإنسانية واستقلالها الروحى ، ومقاومته للمذاهب الكلية فى سبيل صيانة هذا الاستقلال والإبقاء على كرامة الإنسان .

وضيقه بالأحوال السائدة لم يدفعـــه إلى معسكر الفوضويين ولا إلى جماعة المنهزمين اليائسين ، بل زاده إيماناً بالحاجة إلى الحكومة القوية التى تسترشد بالقيم الروحية ، وتقيم الوزن للشخصية الإنســانية ، لأن قوة الدولة متوقفة على قوة الأفراد الذين تتكون منهم الدولة ، وكلما كان هؤلاء الأفراد أصحاء يستلهمون فى أعمالهم روح الحب ، ولا تجد قواهم الخالقة ما يعترض نشاطها ، كلما كانت الدولة أقدر على علاج المشكلات ومواجهة الأحداث وإزالة العقبات من طريقها .

وقد عبر الرجل عن آرائه ونظرياته فى سلسلة له من الكتب القيمة منها : كتاب « العبودية والحرية » وكتاب « الحرية والروح » و « مصير الإنسان » و « معنى التاريخ » و « الفكرة الروسية » وكان يبسط أفكاره ويوضح وجهة نظره فى حماسة وحرارة وبلاغة متألقة ، ويدعم تفكيره بمناقشة المذاهب الفلسفية وكبار المفكرين القدماء منهم والمحدثين ، مما يجعل قراءه مدينين له بالكثير .

ديوان حافظ الشيرازي

مخطوطة منه مصورة من بخارى في القرن السادس عشر الميلادي

بقلم الدكتور جمال محمد محرز

فى أوائل القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ولد فى شيراز شمس الدين محمد الحافظ الملقب بلسان الغيب ، وهو حافظ الشيرازى شاعر إيران الغزلى الصوفى الذائع الصيت . وقد تردد حافظ على حلقات الدروس التى كان يعقدها علماء عصره ، فحفظ القرآن ودرس علوم الدين والفلسفة والآداب ، وكان فصيحاً بليغاً مع رقة وبساطة « وقد جمع حافظ كل مميزات السابقين وبرز وتفوّق على من جاراه من المعاصرين، وبقى فى مكانه لا يتطاول إليه أحد من اللاحقين، وأضفى على الغزليات جمالا لم نعهده من قبل » . وقد توفى حافظ عام ٧٩١ ﻫ (١٣٨٩ ميلادية) .

ويشتمل ديوان حافظ على قصـائد وغزليات ومثنويات ورباعيات ؛ وتاريخ النسخة المحفوظة من هذا الديوان بمكتبة الإسكوريال تحت رقم ٤٠٠ عربى هو ١٢ من جمادى الثانية عام ٩٦٢ هجرية (١٥٥٤ ميلادية) على ما ذكر بالورقة ١٥٨ ا . وقد أتيحت لى الفرصة أثناء وجودى بإسبانيا لدراسة هذه المخطوطة ، وإنه ليسرنى أن أقدم لقراء العربية ولغيرهم وصفاً لها ودراسة لصورها إذ لم يسبق أن نُشر عنها شيء من قبل .

* * *

عدد أوراق هذه المخطوطة ١٥٨ ورقة منها صفحة واحدة مذهبة كلها وثلاث صفحات مصورة . والمخطوطة محفوظة بين دفتين لها غطاء جلدى جميل من جلود الكتب الإيرانية من القرن السادس عشر الميلادى .

وهذا الغلاف من نوع الجلود المذهبة التى يغلب على عناصرها الزخرفية رسوم السحاب الصينى فى أوضاع زخرفية تحصر بينها رسوم أزهار (شكل ١) . والتصميم الذى اتبع لزخرفة هذا الغلاف هو تقسيمها إلى مستطيل يشغل معظم مسطحها ويحتل الجزء الأوسط للغلاف ، وله من أعلى ومن أسفل إطار ضيق . ثم نجد إطاراً آخر يحيط بأضلاعه الأربع . والطريقة التى اتُّبعت فى زخرفة الغلاف هى الطريقة التى كانت مستخدمة فى هذا القرن وقوامها تغطية المستطيل الرئيسى بورقة رقيقة من الذهب ثم يضغط عليها بقالب ساخن بعض الشيء حتى تنطبع العناصر الزخرفيـــة المنقوشة فى القالب على الغلاف . وكان من المتبع أن يكون هذا القالب بقدر نصف مساحة المستطيل فيوضع على نصفه ويضغط عليه ثم ينزع عن هذا النصف ويوضع على النصف الآخر وضعاً عكسياً ثم يضغط عليه . ومن عيوب هذه الطريقة أنها تترك أثراً هو موضع التقاء القالب فى منتصف الجلد ويمكن ملاحظة هذا الأثر فى الصورة المنشورة .

وإذا كانت زخارف الميدان الرئيسى من رسوم السحاب الصينى والأزهار النباتية فإن زخارف الإطارات من فروع وأزهار نباتية فقط . وقد زخرف اللسان بالطريقة نفسها وبالعناصر الزخرفية ذاتها .

واختار المجلد لزخرفة باطن الغلاف أو الوجه الداخلى بمعنى آخر تصميما وطريقة تخالف ما اتبع فى ظاهره ، وهى طريقة أكثر دقة من الأولى وأقل مقاومة لفعل

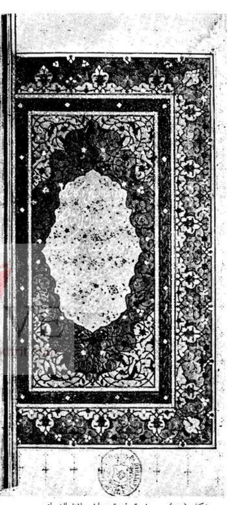


شكل (١) – غلاف مخطوطة ديوان حافظ الشيرازى بالإسكوريال

الأيادى والأصابع وما تتركه من أثر عند تداولها للمخطوطة ، ولقد كان المجلد موفقاً فى اختيار هذا الأسلوب الصناعى لزخرفة باطن الغلاف إذ أن هذا الوجه أقل تعرضاً لفعل الأيادى وأكثر حفظاً وصوناً . أما هذه الطريقة فهى التخريم بشكل يشبه الدنتلا .. إذ ترسم العناصر الزخرفية ، ثم يقطع الفراغ المحصور بينها وينزع ؛ ولكى تظهر هذه الزخارف بوضوح تلوّن خلفيتّها أو الأرضية التى خلفها بلون مغاير للون الغلاف والعناصر الزخرفية .

والتصميم هنا عبارة عن مستطيل فى الوسط به منطقة بيضاوية الشكل ذات دلاّيات وفى أركان المستطيل أرباع المنطقة ، أما الإطار المحيط بالمستطيل فزخرفته عبارة عن عنصر على شكل صليب يتكرر ويفصل بين كل زهرة نباتية .

والصحيفة المذهبة (ورقة ٢ ب) تشبه إلى حد ما



شكل (٢) — صفحة مذهبة ديوان حافظ الشيرازى

شكل (٣) — منظر فى حانة

بعض السجاجيد الإيرانية من القرن السادس عشر الميلادى وتصميمها على النحو الآتى (شكل ٢) مستطيل به منطقة مفصصة وأرباع المنطقة بين زواياه الأربع . وقد كتب فى المنطقة اسم المخطوطة « ديوان حافظ » وبعض أبيات إحدى غزلياته وهى التى مطلعها :

ألا أيها الساقى أدر كأساً وناولها
كه عشق آسان نمود أول ولى أفتاد مشكلها (١)

وقد كتبت الحروف بمداد أبيض اللون على أرضية زرقاء ، وملء الفراغ بين السطور بأزهار نباتية ذهبية

(١) معنى الشطر الثانى هو : العشق أوله سهل وآخره صعب .



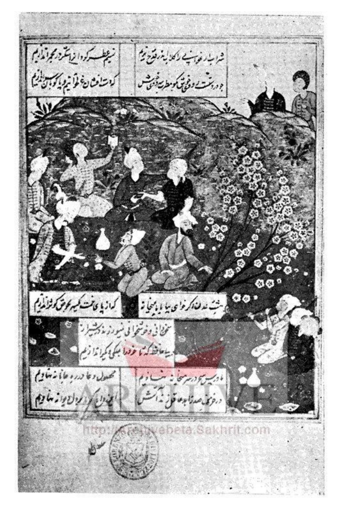
شكل (٤) – منظر صيد

اللون . أما باقى مساحة المستطيل فيزينها توريق وأزهار وأنصاف أوراق رمحية الشكل ، ونلاحظ أن هذه العناصر نفسها تزين أرباع المناطق كذلك .

ويحيط بهذا المستطيل إطار ضيق به جدائل تحصر بينها أزهار ، ثم يحيط بهذا من جهات ثلاث فقط إطار عريض آخر به رسوم قريبة الشبه بالشرافات التى نراها بأعلى المساجد ، وزخرفة هذه الرسوم والفراغ المحصور بينها من توريق وأزهار كتلك التى تزين المستطيل الأوسط . ثم نجد بهامش الصحيفة من هذه الجهات الثلاث خطوطاً رفيعة كأنها الحراب يتوسطها ما يشبه الصلبان . أما الضلع الرابع وهو الضلع الداخلى للمستطيل ففيه عدة خطوط متوازية .

والصفحات التالية من ورقة ٢ ب إلى ٤ لها نظامها الخاص إذ يقسمها إطاران أفقيان إلى ثلاثة أقسام ، فضلا عن قسمتها إلى قسمين رأسيين بوساطة إطار ، أى على النحو الذى اتبع فى صفحات المخطوطة .

وتطالعنا أولى صور هذه المخطوطة بالصحيفة ٣٤ ب (شكل ٣) وهى تمثل منظر طرب وشراب فى حان صفَّت فى مؤخرته دنان الخمر ، ووقف من خلفها رجل عجوز يملأ من إحداها قارورة فى يده ، وفى انتظاره



شكل (٥) – منظر شراب ومذاكرة

شابٌّ يحمل قارورتين أخريين على حين أقبل شابٌّ آخر حافى القدمين يحمل إناءين آخرين ، وقد وقف بجوار هذا الشيخ العجوز شابٌّ يحمل إناء مغطى . وفى الجزء الأمامى من الصورة نشاهد ثلاثة أشخاص من ذوى المقام كما تدل على ذلك ملابسهم ، ومع كل منهم شاب يقدم له الشراب أو الطعام كما نرى شابين مع أحدهما مزمار ومع الآخر دفٌّ ، وفى وسط الصورة شيخ عجوز يخاطب أرفع هؤلاء الأشخاص الثلاثة مكانة ، وقد راح أحد هؤلاء الثلاثة فى غيبوبة .

وأرضية الحجرة مغطاة بقطع من البلاط ، على شكل مثلثات ، والجدار الخلفى له إزار من بلاطات القاشانى السداسية الشكل يعلوها إطار مزخرف بجدائل ، وزخرفت مناطق الجدار برسوم أزهار ونباتات .

وتمثِّل الصورة الثانية (ورقة ١٦٥) منظراً لصيد حيوانات بريَّة ، فنرى ثلاثة شبان يرتدون ملابس فخمة وقد امتطوا صهوات الخيل وأخذوا فى مطاردة حمار الوحش والغزلان والأسود والأرانب وسط ربوة نَمَتْ بها أزهار ونباتات وأعشاب ؛ فهذا شابٌّ طوّق حمار



شكل (٦) – العجوز والسلطان سنجر
مدرسة بخارى (القرن ١٦ م) من عمل المصور محمد مذهب

الوحش بحبله ، وآخر شطر غزالا نصفين بسيفه ، وثالث أصاب أسداً فى كتفه بسهمه فجندله ، على حين أخذت الحيوانات الأخرى تولى مذعورة . ونجد وراء التلال شيخاً عجوزاً يتحدث إلى شابين (شكل ٤) .

والصورة الثالثة (ورقة ١٠٣ ب) لمنظر طرب وشراب فى الهواء الطلق : ففى وسط الصورة نجد مجموعة من الأشخاص تدل ملابسهم على علوّ مكانتهم ، وأمام أكبرهم شابٌ يقدم الشراب ، على حين يقدم أحد الشخصين الآخرين قدحاً إلى زميله الجالس بجوارهم ، وقد جلس بالقرب منهم شابٌ يقرأ من كتاب مفتوح فى يده ، والشيخ العجوز الملتحى يحدّث الفرقة الموسيقية التى ظهرت فى مقدمة الصورة ، وهى مؤلفة من شابين يضرب أحدهما على الدف ، ويعزف الآخر على المزمار . ومن خلف التلال ظهر شابان . ويتخلل المنظر شجرة مشمش قامت على حافة جدول يجرى فى مقدمة الصورة ، وقد ظهرت على حافته بعض الأزهار التى نجد مثيلالها هنا وهناك فى باقى أجزاء الصورة (شكل ٥) .

* * *

تلك هى الصور الثلاث التى تزين هذه المخطوطة وقد استخدم المصور فى تلوينها اللون الذهبى والأزرق والبنفسجى والأسود والأخضر والبرتقالى والأصفر الضارب إلى الخضرة والأبيض والقرمزى .

وإذا كان غلاف المخطوطة والصفحة الأولى المذهبة منه واضحى النسبة إلى الطراز الصفوى الذى ساد إيران فى القرن السادس عشر الميلادى فإن صورها تختلف عن ذلك وإن كانت من القرن السادس عشر أيضاً ، فهى أقرب ما تكون – من حيث نباتاتها وأرضياتها – إلى صور العصر التيمورى من القرن الخامس عشر الميلادى غير أننا لانجد فى ملابس الأشخاص وغطاء الرأس هذا الذى يقلد غطاء الرأس المشهور الذى ظهر فى القرن السادس عشر الميلادى والذى نتخذه علامة على نسبة الصور إلى العصر الصفوى الذى يختلف عنه فى الشكل، لا نجد تلك العصا الطويلة الرشيقة الحمراء اللون فى أغلب الأحيان والتى تظهر من وسط العمامة المخروطية الشكل والتى كانت شعاراً للأسرة الصفوية على ما يبدو فى (شكل ٦)، بل نجد عصا غليظة قصيرة ؛ وهذا فضلا

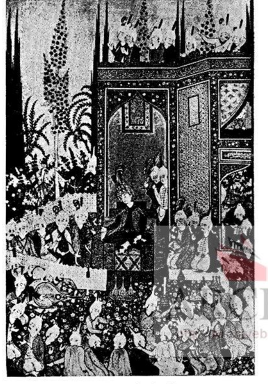
عن غطاء الرأس المكون من قلنسوة مرتفعة مدبّبة الطرف ذات إطار من الفراء . وكان هذا الغطاء من الأغطية التى ظهرت فى مدرسة بخارى . وإلى هذه المدرسة الأخيرة ننسب رسوم ديوان حافظ التى نتحدث عنها الآن .

* * *

وقد ساعد على نشأة مدرسة بخارى المصورون الذين هاجروا إليها من هَرَاة فى أوائل القرن السادس عشر الميلادى بسبب الأحداث السياسية التى كانت جارية حين ذاك ، وبسبب تنافس الصفويين والأوزبك فى الاستيلاء على هذه المدينة . وقد هاجر مصوّرو هراة إلى بخارى على دفعتين : الأولى عندما استولى الصفويون على هراة عام ٩١٣ هـ — ١٥١٠ م من الأوزبك الذين اضطروا إلى الارتداد إلى بلاد ما وراء النهر حيث أخذوا يحكمون من بخارى وسمرقند ، وكان خضوع هراة للصفويين معناه فرض المذهب الشيعى عليها بعد أن كانت تدين بالمذهب السنى .

والهجرة الأخرى كانت بسبب استيلاء الأوزبك على هراة ونهبها عام ٩٤١ هـ — ١٥٣٥ م وكانت هجرتهم مع من هاجر منها من رجال الفن الذين كانوا قد بقوا بها.

ولذا كانت مدرسة بخارى أقرب ما تكون فى أسلوبها إلى المدرسة التيمورية (شكل ٧) إذ أسست على أيدى



شكل (٧) — منظر طرب
المدرسة الصفوية الأولى — (القرن ١٦ م)

مصورين تيموريين ،وكان من أشهر مصوّريها محمود مذهب الذى كان يعمل فى بلاط السلطان حسين بيقرا من سلاطين الأسرة التيمورية فى إيران .



الشاعر الإسبانى جوستافو أدولفو بكر

بقلم الدكتور محمود على مكى

إشبيلية — عروس الأندلس الإسلامى — لها فى تاريخ الأدب العربى مكان مرموق لم تكد تبلغه عاصمة أخرى من عواصم الغرب الإسلامى كله ، وقد أخرجت من نوابغ الكتّاب والشعراء خلال حياتها الإسلامية التى بلغت قرابة ستة قرون (٧١١ — ١٢٤٨ م) عدداً عظيما شرُف به الأدب الأندلسى ، بل الأدب العربى كله ، ويكفى أن نشير إلى ملكها الشاعر الفذ المعتمد بن عبّاد الذى خلّف لنا من آثاره الشعرية تراثاً بديعاً سجّل فيه حياة عريضة حافلة باللذات والآلام .

ويسير المرء اليوم فى هذه المدينة المشرقة الضحوك فيكاد يحسُّ أنها لم تخلق إلا للفن وأن الفن لم يخلق إلا لها ، وإذا كانت خلال حياتها الإسلامية مهداً لنهضة أدبية عظيمة فإنها لم تكن دون ذلك خلال عصورها المسيحية ، وسنقدم فى هذه الصفحات التالية شاعراً من أعظم شعرائها فى القرن التاسع عشر هو « جوستافو أدولفو بيكر » .

* * *

فى حىّ « سان لورنثو San Lorenzo » من أحياء إشبيلية التى ما زالت محتفظة بكثير من معالمها العربية ولد « جوستافو أدولفو بيكر Gustavo Adolfo Becquer » فى ١٧ من فبراير سنة ١٨٣٦ ، وكان أبوه رسّاماً متواضعاً قليل الحظ من الثروة يكافح فى سبيل العيش ببلد اكتظ بالفنانين والمصورين ، ولكن القدَر الذى كان يتربص بالشاعر الإشبيلى طول حياته القصيرة لم يلبث أن أنزل به أولى ضرباته وكأنه استكثر عليه أن يتمتع بطفولة سعيدة بين أبويه ، إذ توفى والده فى سنة ١٨٤١ ، ثم لحقت به أمه فى سنة ١٨٤٦ ، وبقى



جوستافو أدولفو بكر
(١٨٣٦ — ١٨٧٠)

جوستافو يتيما وهو دون العاشرة ، فتكفّل به عمٌّ أمه الدون خوان دى فارجاس D. Juan de Vargas وفى هذه السنة التحق بمدرسة سان تلمو للفنون البحرية Colegio de Mareantes de S. Telmo فى إشبيلية التى كانت آنئذ حلقة تصل إسبانيا بمستعمراتها فى أمريكا ، ولعل كثرة تأمل « بكر » للبحر وتعلقه بحياته ومغامراته — مما نجد له بعد ذلك أصداء كثيرة فى شعره — جعلاه يقبل على الدراسة فى هذا المعهد ، على أنه اضطر إلى تغيير اتجاهه على الرغم منه ، فإن هذه المدرسة أغلقت

أبوابها أثناء الاضطرابات السياسية التى كانت تهز كيان إسبانيا فى ذلك الوقت .

وحينئذ اتجه « بيكير » إلى القراءة فأقبل عليها بكل مشاعره وأحاسيسه ، وعلى الفن ينهل من موارده ، فيحدثنا من ترجموا له عن شغفه بالتصوير والموسيقى بل مشاركته فى ميدانيهما فضلا عن الأدب قديمه وحديثه ، ويذكرون أنه كان شديد الإعجاب بهوراس الشاعر اللاتينى الغنائى القديم ، وأما من الأدباء المعاصرين له فإنه كان شغوفاً بآثار « ثوريّا »(١).

ولكن بيكير ضاق بحياته الخاملة المغمورة فى إشبيلية ، وكان حماس الشباب وطموحه يهيبان به أن يسعى إلى مستقبل خير من حاضره ، وكانت آماله تصور له اليوم الذى سيصبح فيه أديباً مرموق المكانة فى أنحاء بلاده كلها . وهكذا اتجهت عيناه إلى مدريد عاصمة إسبانيا ومجمع كبار أدبائها ، فلم يتردد فى شد رحاله إليها سنة ١٨٥٤ ، وكانت سنه حينئذ تناهز الثامنة عشرة .

غير أن الطريق فى مدريد لم يكن أمام الأديب الفتى مفروشاً بالورود ، ولا بلوغ الشهرة والثروة أمراً من اليسر بحيث كان يظن ... كانت حياته فى مدريد مرّة قاسية عانى فيها من شظف العيش الشىء الكثير ، وكانت ثروته القليلة تتناقص قليلا قليلا حتى لم يكد يبقى معه شىء . وقد صوّر « بكر » هذه الفترة القاسية من حياته وما لقيه من خيبة آماله تصويراً حيًّا عنيفاً فى المقدمة التى وضعها لكتاب «الوحدة La soledad » الذى وضعه صديقه «أوجستو فران Augusto Ferran » إذ يقول :

« أخذه هى مدريد التى كنت أمنى النفس بدخولها كما يمنى الكافر نفسه بدخول جنة الخلد ؟ أنا لا أرى أمامى إلا مدينة قذرة سوداء قبيحة كأنها هيكل نزع اللحم عن عظامه ... مدينة ترتعش تحت سياط عواصف الجليد » .

ولكنه — على الرغم من حنينه إلى إشبيلية وأسفه على فراقها — لم يسلّم بالهزيمة ، بل بقى يكافح فى سبيل أدبه وحياته كفاحاً مستيئساً مريراً ، وكان من حسن حظه أن قيض الله له سيدة مسنّة من بلده إشبيلية كانت تعطف على الفنانين البائسين من أمثاله ، فأنزلته فى دارها بغير مقابل ، وكانت تتولى العناية بأمره وتغدق عليه من برّها وحنانها .

أما هو فإنه لم يترك طريقاً يعينه على الكسب إلا سلكه ، ولكنه كان ملولا طَرِفاً لا يكاد يقدم على عمل حتى ينفض يديه منه ، ولا يبدأ مشروعاً إلا تبينت له قلة جدواه فيرغب عنه إلى غيره . حاول أن يكتب تاريخاً كبيراً للكنائس الإسبانية فأصدر منه جزءاً ثم لم يلبث أن تركه دون إكمال ، واشتغل بكثير من أعمال التأليف والترجمة والصحافة ، فأصدر مرة جريدة تحمل اسم « العالم Mundo » لم يُخرج منها إلا عدداً واحداً ثم توقف ، وقبل وظيفة كتابية صغيرة ثم هجرها ، وألف للمسرح والمسرح الغنائى الذى يسمى فى إسبانيا « الثارثويلا Zarzuela » روايات ليست فى مستوى واحد من الجودة ، مُثِّل بعضها وبقى البعض الآخر حبيساً فى صحائف الكتب دون أن يصل إلى خشبة المسرح .

وفى مدريد عرف « بكر » امرأة أحبها بكل جوارحه هى « كاستا إستيبان Casta Esteban » ونظم فيها كثيراً من شعره ، ثم تزوج بها وكان يظن أن زواجه

---

(١) خوسيه ثوريا إى مورال José Zorilla y Moral (عاش بين سنتى ١٨١٧ و ١٨٩٣) ولد فى بلد الوليد Valladolid ودرس القانون فى طليطلة ثم فى بلده ، ولكنه لم يلبث أن هجر دراسته وعمله إلى الأدب . وكانت حياته مليئة بالأحداث ، اضطر للهجرة إلى فرنسا والمكسيك حيث قضى شطراً من حياته ، ثم عاد إلى إسبانيا واستقر بها حتى مات . وأكثر شعره غنائى الطابع ، أما النثر فلعل أهم آثاره فيه هو مجموعة « الأساطير » التى استمد كثيراً منها من الأندلس أو تاريخ الشرق الإسلامى فى العصور الوسطى . ولعل من أجمل إنتاجه القصة التى كتبها بعنوان « أبو عبد الله الصغير » آخر ملوك غرناطة المسلمة .

سيكون فاتحة عهد جديد عليه ... عهد من حياة مستقرة سعيدة وأبناء يملئون البيت عليه بهجة وغبطة ، ولكن المُثُل ما لبثت أن تحطمت على صخرة الحقيقة المرة ، وهى أن هذه المرأة وإن تكن قد بادلته حبًّا بحب وعلى الرغم من إعجابها الشديد بشخصية الفنان الشاب إلا أنها لم توفق إلى فهمه قط ، فما لبث أن دبَّ الخلاف بينهما بعد أن أنجبت منه ولدين ، وهكذا تم انفصالها بعد ذلك بسنوات (فى سنة ١٨٦٨) ، وقد عادت إلى عصمته بعد سنتين إلا أنها لم تكد تعود حتى دهمه الموت .

وفى سنة ١٨٦١ يقدم إلى مدريد أخوه ڤالبريانو Valeriano ساعياً مثله إلى الشهرة والمال ، وقد كان مثله كذلك فناناً مرهف الشعور ، كان رساماً يتذوق الموسيقى ويعرف — على حد وصف أخيه جوستاڤو له — كيف يمزج بين الألحان والألوان .

ولكن هذه الحياة المنهكة المرهقة هدّت قوى شاعرنا الشاب ، وكانت صحته كمزاجه رقيقة سريعة التأثر ، فسقط فريسة مرض خطير كاد يودى بحياته ، واستمر مرضه شهوراً حمله بعدها أخوه ڤالبريانو إلى ريف ڤيرويلا[1] Veruela حيث قضى فترة نقاهته التى طالت حتى بلغت عاماً كاملا ، ثم عاد الأخوان إلى مدريد ، واستأنفا عملهما كل فى ميدانه بنشاط لا يعرف الكلل كسابق عهدهما .

غير أن القدر يعود فيصب عليهما سياط عذابه ومحنته ، وهما يقدران أن نُوَبَه كادت تكف عنهما ، فقد بدأ الجمهور يقبل على لوحات ڤالبريانو ، وبدأ اسمه يلمع فى الأوساط الفنية ، أما جوستاڤو فقد أتيح له مثل حظ أخيه من الشهرة والثروة ، واستطاع أن يصل إلى منصب له بعض الخطر إذ عُيِّن رقيباً على الأدب القصصى وهى وظيفة باشرها خلال سنوات أربع (من ١٨٦٤ إلى ١٨٦٨) ، ولكن الشاعر الذى كتب له أن يعيش بائساً معذباً لم يتمتع كثيراً بحياته الجديدة ، فقد فجعه الموت فى أخيه ڤالبريانو فى ٢٣ من سبتمبر سنة ١٨٧٠ ، ولكن فرقتهما لم تدم إلا قليلا إذ لم تمض ثلاثة أشهر حتى نزل الموت بجوستاڤو فى ٢٢ من ديسمبر من هذه السنة فى يوم صادف كسوفاً للشمس فى مدريد ، وكأنه والشمس كانا على موعد .

على أن مدريد لم تشعر بفقدان هذا الفنان الذى مات فى عمر الزهور ، ولم تُولِ أمره كبير اهتمام ، شأن كثير من العباقرة الذين يحيون فلا تحس الدنيا بهم ، ويموتون فلا يبال بموتهم أحد ، ثم تمضى فترة تتنبه بعدها الأجيال التالية إلى عظمتهم وخلودهم .

ولعل السبب فى خموله أيام حياته أن كثيراً من قصائده وأساطيره نشرت فى صحف مختلفة دون أن تحمل حتى مجرد توقيع ، ولعل « بكر » كان يحس بمدى جهل معاصريه به وإنكارهم لمكانه حينما قال فى بعض « أهازيجه » :

إلى أين ماض أنا ؟
إلى منتهاى إلى عراء مظلم حزين
واد من ثلوج رائعة لا تذوب
ومن ضباب يلقى فى النفس الأسى والانقباض
... هناك حيث يقوم لوح وحيد من حجر
لم تخط عليه الأيدى كلمة واحدة
حيث تقبع ظلمات النسيان
هناك ... ستجدون قبرى

على أن « بيكر » ربما كان مسرفاً فى تشاؤمه وسوء ظنه ، فإن أصدقاءه الذين ذكروه بعد موته لم يفتهم أن يضعوا على واجهة المنزل الذى توفى فيه بمدريد لوحة كتبوا عليها :

هنا مات الشاعر
شاعر الحب والألم

وهى لوحة ما زالت قائمة حتى اليوم يراها العابرون فى شارع كلاوديو كويلّو Claudio Coello .

(١) فى منطقة سريا Soria وهى منطقة واقعة فى هضبة إسبانيا الوسطى وجوها شديد البرودة والجفاف .

ولم يتنسه أصدقاؤه من أبناء بلده « إشبيلية » إذ أقاموا له فى أكبر حدائقها العامة نصباً تذكارياً بديعاً .

أما رفات جوستاڤو بكر وأخيه المصور ڤالريانو فقد نُقِلت كذلك إلى إشبيلية حيث دفنت فى كنيسة المجمع الأدبى الإشبيلى .

وهكذا نرى أن « ظلمات النسيان » لم تكن لتطوى ذكره ، بل إن كل الأجيال المتتابعة بعد وفاته كانت أكثر إعجاباً به وتخليداً لذكراه ، ولم يقتصر هذا على إسبانيا ، بل طار صيت « بكر » فى جميع بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة باللغة الإسبانية ، وفى إسبانيا الآن أسرة أدبية تسمى « جمعية أصدقاء بكر Amigos de Bécquer » تهدف إلى توسيع نطاق البحث فى كل ما يتعلق بهذا الشاعر العظيم

* * *

خلف بكر كثيراً من الآثار الشعرية والنثرية والمسرحية إذا قسنا إنتاجه بحياته القصيرة التى كانت أشبه بتوهج كوكب خاطف . أما مجموعة قصائده التى سماها « أهازيج Rimas » فهى أشبه بالمقطعات الغنائية القصيرة ، وكان « بكر » يداوم على تنقيحها وتهذيبها بصفة مستمرة ، وهى تمتاز بالصفاء والرقة ، ويشيع فيها حزن هادئ عميق ، وهى على الرغم من صناعتها تبدو مطبوعة تلقائية بريئة من كل صنعة أو تكلف ، وصورها يلوح عليها غموض كأنها معالم تبدو من خلال الضباب .

وتصور هذه «الأهازيج» أحاسيس الشاعر وعواطفه إزاء مُثُله العليا التى لم يصل قط إلى تحقيقها ، وتغلب عليها روح الرومانسية التى كانت طابع عصره كله ، والتشاؤم هو النزعة التى تعمُّ شعره ، ولا غرو فقد كانت حياته سلسلة من الآلام والأحزان حتى حين يتحدث عن حبه ، لاتكاد لذة الحب تنسيه ألم الحرمان ، وانظر إلى هذه الأبيات من قصيدته التى وجهها إلى « كاستا » أول عهده بها [1] :

وكانت حياتى سماء تمو
ت فى ليل ظلمائها العابس
وكان فؤادى ذوى الحب فيه
وجُنَّت به حيرة اليائس
فأجريت فيه رواء الحياة
وجددت من رسمه الدارس
كما يتفتح زهر الربيـ
ـع من صفحة الحجر اليابس

ويتحدث فى مقطوعة أخرى عن تحطم حبه على صخرة الغدر :

إننى أعلم أنى ميت
قبل أن يأتيك محتوم الأجل
سوف أمضى ... غير أنى ذاكر
لشبا نصلك ما بى قد فعل
سوف أمضى حاملا فى أضلعى
حده ودمى منها يطل
أتظن القبر إن ضم رفاتى
معتقا جيدك من حبل إسارى ؟
سيوارينى الثرى قبلك لكن
لن تنى روحى عن الأخذ بثارى
لتحسَّن بها ملء الفضا
دون باب المنتهى ... فى الإنتظار

كان « بكر » يحيا فى الواقع حياتين ... حياة شقية يبحث فيها عن لقمة العيش بكل وسيلة ممكنة ، وحياة أخرى داخلية خصبة عميقة متأملة مبدعة ، وكانت هذه الثانية تعينه على تحمل ويلات الأولى وآلامها .

---

(١) قمت بترجمة هذه المقطوعة والتى تليها شعراً بقليل من التصرف .

وكان يقدس الطبيعة ويشغف بالموسيقى ، وهذان العنصران هما النبع الذى استقى منه عمله الفنى . كان يهوى الطبيعة ، حتى إن نفسه كانت تمتزج بها امتزاجاً ، وكانت الموسيقى تسكر روحه ، ويقولون إنه لم يكن يذكر طعاماً أو شراباً ولا متعة من متع الدنيا إذا ما حدث عن بتهوڤن أو بيلينى Bellini ، وإذا تأملنا إنتاجه الفكرى رأينا أن الموسيقى تشيع فيه كما « تشيع فى أوصال شاربها الخمر » على حد قول الشاعر العربى .

ولبكر آثار نثرية أهمها مجموعة « الأساطير Layendas » التى يعتبر الشاعر الإشبيلى من أرباب الإبداع فيها ، إذ هى فن لم يكن الأدباء السابقون يهتمون به اهتمام « بكر » ، ولعله تأثر فى « أساطيره » بما كتبه ثوريا Zorrilla الذى أشرنا إليه من قبل ، إلا أن ما كتبه بكر فى هذا الميدان أجمل بكثير مما أخرجه أستاذه .

والأساطير قصص خيالية قصيرة أسلوبها أشبه بالشعر المنثور وهى غنية بالتصوير الجميل والخيال المنطلق الذى لا يعرف الحدود ، والروح العاطفية الرقيقة ، وهى ليست إلا ثمرة لهذه الحياة الحالمة المحمومة التى كتب عليه أن يحياها ، لهذه السعادة التى كانت تملأ روحه وهو يجر جسده البائس فى طريق وعر من الأشواك والآلام ، لهذا الضرب فى عالم لا يعرف كيف يفرق فيه بين حقيقة ولا حلم ، لهذا التأمل الدائم فى أسرار الطبيعة والحب والله ، لهذه المثل التى كان يتبعها باحثاً عن امرأة « خلقت من مزيج من الضباب والنور » على حد تعبيره فى إحدى تلك الأساطير .

ولبكر مجموعة من الرسائل كتبها من ريف « فيرويلا » حيث كان يقضى فترة نقاهته بعنوان « من صومعتى Desde mi celda » فيها تأملات مختلفة حول الحياة التى لم تكن فى نظره إلا سجناً هائلا ضخماً .

كذلك له مسرحيات قام بتأليفها بمفرده أو بالاشتراك مع آخرين ، غير أنها ليست من الجودة بمكان رفيع . ولعل خير ما فيها هى المقطوعات الغنائية التى تحمل الكثير من روحه وأسلوبه .

وقد بلغ كثير من إنتاج « بكر » — شعراً ونثراً — حداً حمل الأدباء الأجانب على ترجمته إلى كثير من اللغات الأوروبية الأخرى ، كما كان لشاعر إشبيلية أثر كبير فيمن جاء بعده من الشعراء الإسبان والأمريكيين إلا أن هؤلاء المنتمين إلى مدرسته لم يستطيعوا أن يصلوا إلى مستواه وإن استطاعوا أن يقلدوه فى أسلوبه وطرق تعبيره .

وقد بحث كثير من الناقدين مدى تأثر « بكر » بالشاعر الألمانى هاينى ، وقال البعض إن تأثره إنما كان بالشاعر الإنجليزى اللورد بايرون ، غير أنهم يكادون يجمعون على أنه كان نسيج وحده وأنه لم يقلد واحداً منهما وإن كان تأثره بهما أمراً محتملا .

التذوق الجمالي

بقلم الأستاذ نور الدين أحمد

قد يبدو غريباً أن معايير التذوق الجمالي تتغير بتغير العصر . كانعكاس لما يطرأ على العصر من تطور في العلوم والمعرفة . وما هذا التطور في الحقيقة إلا استمرار لحضارات قديمة وصلت إلينا بعد أن تطورت ولبست الثوب الملائم للعصر .

والفنون المعاصرة — تشكيلية وسمعية ولفظية — لا يمكن أن تكون شكلا متحجراً لا يساير التغير الذى طرأ على حياتنا . فشكل الفن الذى كان يعكس فى الماضى الطابع القديم يجب أن يعكس حالياً مضمون حياتنا الذى يتضمن تفهُّم أسلوب الحياة ، وتفهُّم الشكل التقليدى واستخلاص العناصر الحية منه ، بالإضافة إلى ذاتية العصر . فينشأ لنا الشكل الجديد .

والواقع أن الحضارات القديمة لا يمكن لأى دارس جدّى أن يتغافل عنها ، فهى كالأضواء التى تنير لنا الطريق ، وبدونها يجب أن نبدأ الطريق من أوله .

والفن التشكيلى المعاصر — نحتاً وتصويراً وحفراً — قد اتجه اتجاهات مختلفة فى طرق التعبير عن تلك الطرق الكلاسيكية . ويبدو أن الخروج على نظم مألوفة لتقبُّل نظم أخرى جديدة ذات معان وفلسفة جديدة عملية قاسية . ولكنها ضرورية لتطور الفن ، وعلى أية حال فكل متذوق للفنون — سمعية أو بصرية أو لفظية — يتجاذبه طريقان : الأول هو أن الماضى بحضاراته مكتسب هنا صفة التعود ، والآخر هو وليد الحاضر والفكر المتطور .

ومع أن الطبيعة لم تتغير من الناحية الموضوعية ؛ فالمراعى الخضر ما زالت فى خضرتها ، غير أن فناننا المعاصر يعطينا نتيجة مختلفة عن نتيجة زميله القديم التى انكمش فيها الفن حتى أصبحت صورة منقولة عن الطبيعة لا تقدر قيمتها إلا بمقدار مطابقتها للأصل .

فإذا أعطينا مثلا زهرة لمجموعة من مصورى عصر النهضة الذين كانوا ينظرون إلى الطبيعة بعين المثَّال ، فإنهم يبحثون أولا عن التجسيم باللون حتى أننا نحصل فى النهاية على عدد من الصور من نسخة واحدة أو هى واحدة فعلا ، فهى زهرة ازدهر فيها التكتيك بشكل رائع ، ولم تخرج عن أنها صورة لزهرة ولكنها تتحول فى يد المصورين المعاصرين مثل « بيكاسو » أو « سلفادور دالى » أو « براك » إلى خطوط ومساحات ملوَّنة تختلف اختلافاً كلياً عن الشكل القديم ، بل إن نتيجة رسم المصور « براك » تختلف اختلافاً بيناً عن رسم زميله المعاصر « سلفادور دالى » للزهرة نفسها ، فإن لكل فنان منهم موسيقاه اللونية والخطية والتكوينية ، وهو هنا لا يختار فى عمله أى لون أو أى شكل ، بل هو يحرص على أن يختار ألوانه وأشكاله من أجل إيقاعها بالنسبة للعمل الفنى .

فما الذى أدّى إلى هذا الفارق الكبير ؟ إن الفارق هو أن الزهرة فى فننا المعاصر قد مرت من خلال عدسة هى نفسية الفنان التى ترسبت عليها معرفته وثقافته ، فكانت لنا هذه النتيجة التى تحمل طابع الإبداع كما يحسه الفنان . ولقد عزز « فرانسس بيكون » هذا الرأى إذ قال : « الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » على حين كنا نجد الفنان القديم يسير فى طريق النقل الحرفى الأمين ، ونتيجة عمله هى دراسة عميقة للمشاهد البصرية ، فالزهرة حمراء يانعة ويجب أن تكون حمراء دون نظر لإحساس الفنان نفسه .

وهنا نتساءل أين الذاتية ؟ فإن الفارق الوحيد بين العلم

والفن هو هذه الذاتية . ويؤكد «كلود برنار» هذا الاتجاه بقوله : «إذا كان العلم هو نحن . فالفن هو أنا».

ومن المعروف أن الإبداع الفنى ليس مجرد محاكاة لشيء قديم ، وإنما هو إيجاد صيغة جديدة لعناصر قديمة ، أى أن الفكرة نفسها تصبح جديدة حينما نضعها فى إطار آخر مع مراعاة التأليف بين أهم نواحى هذه الأشكال ، بحيث تكون هذه العناصر والأشكال قد اكتسبت دلالة جديدة . ومن المعروف أيضاً أن المراحل التى تمر فيها عملية الإبداع الفنى — الخلّاق — لاتختلف باختلاف ميادينه ؛ فالعالم والشاعر والمصور والموسيقى والمثّال لا يختلف مسلك كل منهم فى الوصول إلى الأشكال الجديدة التى يبتدعونها ، وإذا لم يكن المبدع ذا معرفة وخبرات جدّ فى تحصيلها لم يتح له أن يخرج شيئاً قيماً نتوارثه عبْر التاريخ جيلا بعد جيل .

ويأتى دور المتذوق الذى يشاهد العمل الفنى . وهو كذلك يختلف عن غيره من المتذوقين — إلا فى حالات معينة — تبعاً لاختلاف خبرات الأفراد .

فهناك عمل ناجح من الناحية الموضوعية — أى من ناحية اللون والموضوع والشكل والأداء — ويجمع مشاهدوه على أن هذا العمل ناجح ، أى أن عملية الإبداع كانت سليمة ، ومعنى هذا أن الفنان الخالق قد أدّى دوره هنا بنجاح ، واستطاع أن ينقل لنا الجمال الذى انفعل به ، فمرّ هذا بدوره خلال عدسة صقلتها خبرته وثقافته .

وهناك عمل آخر تختلف ناحية التقدير بالنسبة له ، إذ نجد من ينفعل به ومن لايتأثر به ، أى أن يكون سلبياً تجاهه ، وبما أن عملية التذوق تتفاوت فى العمل الفنى الواحد بالنسبة للأفراد العاديين — إذن هناك دوافع ذاتية تميز هذا العمل من غيره . وعلى هذا تكون ثمة عوامل أخرى تتدخل فى تقييم العمل الفنى ، وهى العوامل الذاتية التى يثيرها العمل الفنى من ارتباطات نفسية ، وهذه الارتباطات لها دخل كبير بالنسبة للفرد ، بل لرأى الأفراد إذا كان الموضوع يعالج مشكلة اجتماعية أو سياسية كانت فى حياة هؤلاء الأفراد .

وقد يكون تقديرك لعمل فنىّ — تشكيلى أو سمعى — تقديراً غامضاً ، ولا تستطيع أن تفسر أسباب ارتياحك لمشاهدته أو سماعه . ولكن الواقع أنه لا بد يشبه عملا فنيًّا مماثلا دخل فى مجال خبراتك واعتدت عليه . وربما نسيته إلا أنك لم تفقد إحساسك به . فيكون هذا التعود من الدوافع التى تؤثر على تقييم العمل الفنى الجديد بمقدار تشابهه بالعمل الذى اعتدت رؤيته أو سماعه . وارتاحت عيناك أو أذناك إليه .

ويرتفع صوت متسائلا : ولماذا لا نعود إلى المدرسة الأكاديمية ما دمنا نعترف كلنا بنغماتها الحلوة الرصينة ، وإيقاعها السلس الطبيعى ، وما دامت وجهة نظرها ناجحة من الناحية الموضوعية ؟

ونجيب بأنه قد استحال على مصور عصر النهضة أن يعود إلى القديم ، واستحال على الفنان الرومانتيكى أن يعود إلى القرون الوسطى . ثم إن فن عصر النهضة كان تجسيماً لروح العصر الذى عاش فيه الفنان فهو عصر مسيحى رجع فيه الفن إلى رحاب الكنيسة فكانت أعمال الفنان صدى للحياة وللناس . وكانت معظم أعماله دينية .

وعلى هذا فإن عودة الفن الحديث إلى المدرسة القديمة هى تجاهل للحضارات والثروات العقلية ، التى تنقل لنا صوراً عن الزمانية والمكانية فى كل عصر ، وهى على كل حال صلتنا بأجدادنا ، وستكون نتائج الفن المتطور حين يصاب بنكسة الرجوع إلى المدرسة الأكاديمية عبارة عن صور لشخصيات حجرية . كأنها صُبَّت فى قالب من صفيح ، فإن العقل لايصنع غير الصور التى تتفق مع منطقه القائم على فروض ومشاهدات جديدة .

وكل حركة فنية تسير فى طريق مرسوم من بدايتها إلى نهايتها تبدأ بثورة على الوضع القديم . وهذه الثورة

تعتبر تمهيداً يتبعه تدرج فى الصعود ، يعقبه نضج وازدهار فذبول ، لتبدأ فى أعقابه ثورة أخرى وهكذا .

ويقول « دوهاميل » : إن كل عمل فنى هو غاية ووسيلة ، وسيلة إلى أن ننهض يوماً بعمل آخر أعمق وأشق ، وبالتالى أحسن .

ترى كيف يرسم المصور « ليوناردو دافنشى » لو بعث حياً فى عصرنا صورة « الجيوكوندة » بعد الرومانتيكة الطروب والتأثيرية ذات الألوان الراقصة ؟ أكان يرسمها بالطريقة التى تناولها بها من قبل وهى النقل الحرفى الأمين أم بأية طريقة أخرى ؟

إن الكامىرا قد ورثت اتجاه المدرسة الكلاسيكية بعد أن أضافت إليها إمكانياتها الواسعة ، ويقول المصور « مايتس » إن الكامىرا كانت منحة للفنانين لأنها أعفتهم من ضرورة النقل الحرفى ، وأصبحوا فى غير حاجة إلى التسابق على تأدية وظيفتهم .

إن الفن التشكيلى أصبح ينظر إلى الأشكال المادية على أنها بداية أو إثارة لعملية خلق جديدة دون التقيد بحرفيتها ، فشكلها ليس هدفاً فى ذاته حتى يعنى بتسجيله . بل الأهم هو التعبير عن معنى وجوده ، فنرى العمل الفنى هو حصيلة جمع الشكل المادى مضافاً إليه الفنان وخبراته كلها ، وفى هذه المناسبة سئل المصور المعاصر « بيكاسو » : كيف يريد أن يبيع صورة قضى فى رسمها ساعة بآلاف الفرنكات ؟ فأجاب : إنى لم أرسمها فى ساعة ، ولكنى رسمتها فى ٧٧ سنة وساعة ، أى أنه رسمها بخبرة عمره كله .

ولقد أصبح الفن الحديث يدور الآن حول الشكل والمقدرة على استعمال العناصر ، ووضعها فى بناء متسق متوازن . ويقول المصور «مايتس» : إن التعبير السليم هو عملية التنظيم فى العمل الفنى ، إنه من أسس الوصول إلى أكمل مظاهر الجمال الذى تختلف مقاييسه من عصر إلى عصر .

ولقد تأثرت وحدات الفنون الزخرفية بالخطوات التى خطاها الفن التشكيلى — نحتاً وتصويراً وحفراً — فبعد أن كانت وحدات الزخرفة نقلا أميناً لعناصر الطبيعة . لاستعمالها فى أغراض الزخرفة المختلفة ، نجدها قد اتجهت فى تيار التجريدية — التى فصلت الشكل عن الواقع والموضوع — وأصبح لها أثر كبير فى رسوم أقمشة السيدات ، وأصص الورود الفيحاء ، والطيور المرحة فى كل جانب .

وقد بدأت تجربة استخدام الزخرفة المتأثرة بالفنون المجردة — فى أعقاب الحرب العالمية الثانية — فى نطاق ضيق فى أوروبا إلى أن أصبحت الأقمشة ذات التصميم المستمد من العناصر التجريدية بألوانها الصاخبة حيناً ، والهادئة حيناً آخر هى الذوق السائد ، حتى أن الأشكال الانسيابية التى ظهرت فى أعمال النحت الحديث كان لها أثر كبير فى أشكال الخزف ، بل إننا نرى انعكاسه واضحاً على شكل السيارة الانسيابى بخلفة وراءها أشكالها المعقدة ، وكذلك المبانى أصبحت كل قطعة منها عبارة عن لوحة جميلة عن طريق اللعب بالظلال والفتحات والألوان .

وإن كانت هذه الأشكال التجريدية والألوان القوية التى بدأت تظهر فى الأقمشة والسيارات والعمارة ، وكل شىء فى حياتنا ، ما هى إلا انعكاس وترجمة للأثر الذى أثارته قفزات الصناعة الجبارة ، والاستغلال غير الإنسانى للشعوب ، والقلق والحيرة وعدم الاستقرار والسلام المهدد . إذ انعكس ذلك كله على التصوير والنحت فى أشكال لا معنى لها ولا مغزى لها فى حد ذاتها . فهى دائماً جديدة لا تثير فيك الملل ، فأنت تحاول أن تكشف عن غموضها ، لأنها تقدم لك إيحاءات تجد لها صدى فى مجال خبراتك الانفعالية .

إن حديقة فنون العالم تضم زهوراً تختلف فى أشكالها وألوانها ومضمونها ، ولكنها تتشابه فى جمالها وروعتها .

الجريمة فى الصحف

بقلم البكباشى حسين محمد على

لا أظن أمراً اختلفت الآراء بشأنه ، أوكان موضوع أخذ ورد فى عالم الصحافة مثل ما كان من أمر أنباء الجريمة ونشرها فى الصحف . ويتجاذب الأمر تياران شديدان متناقضان : ينادى أولهما بضرورة التوسع فى نشر هذه الأخبار . ويرى الآخر تضييق نطاقه وتقييده ، بل يذهب بعض المتطرفين من أصحاب هذا الرأى إلى المناداة بحظر نشر مثل هذه الأخبار .

وبين هذين التيارين تقف الصحف فى وقتنا الحاضر موقف الحيرة تتنازعها هى الأخرى عوامل على جانب كبير من الأهمية .

● عامل الرواج

ينبغى بادئ ذى بدء أن نسلم بأن الصحف والمجلات تعيش فى عالم قائم على المنافسة ، وأن عليها أن تحافظ على توازنها وقدرتها على رواج إعلاناتها ، وأن النجاح فى عملها يتوقف على طبع أكثر ما تستطيعه ، وبالكيفية التى يريدها الجمهور — وهذا الاتجاه فى سياسة الصحف هو أمر حتمى ، بعد أن أصبحت مؤسسات ضخمة تبتغى الكسب ، ويوظف فيها رأس المال ، ولها مجالس إدارة تسيطر على اتجاهاتها ، وتحدد لها السبل التى تنتهجها ، ولا شك أن نشر أخبار الجرائم هو من أهم ما تعتمد عليه الصحف فى رواجها ، وإقبال الناس عليها .

● المحافظة على الشعور العام

وهو أمر يجب على الصحيفة أن تضعه نصب عينيها وإلا تخلى عنها قراؤها . ولا شك أن الشعور العام والآداب العامة فى بعض الأحيان قد يخدشان من نشر بعض هذه الأنباء . وقد يتأذى بعض الناس منها ويصاب الكثيرون منها بأضرار نتيجة التعرض لهم ولحياتهم الشخصية على صفحات الجرائد .

أما العامل الأخير . فهو احتمال قيام تعارض بين نشر مثل هذه الأنباء وبين بعض القوانين التى تنظم ذلك فى بعض الدول .

فهناك كثير من البلاد فى أوروبا وبعض ولايات أمريكا الشمالية ، لا تترك الأمر لتقديرات الصحف أو المسئولين عن إدارتها . وإنما تلزمهم باتباع أسس معينة عند نشر أنباء بعض الجرائم .... وهناك دول تحظر نشر بعض هذه الأنباء وتعرض الصحف عند مخالفتها هذه القوانين لخطر المحاكمة .

والآن لننظر حجة كل فريق :

أما هؤلاء الذين ينادون بالتوسع فى نشر أنباء الجرائم فى الصحف . فحجتهم أن الجريمة ظاهرة اجتماعية ، وليس من المستطاع مكافحتها عن طريق إغلاق عيوننا عنها . ولن يمكننا أن نعلم النشء ونربيه عن طريق إخفاء الشر وإقصائه عن طريقهم . ويقولون

ردّاً على اعتراضات الفريق الآخر التى يظهرون بها مخاوفهم من أن هذا النشر قد يعلّم جيلا جديداً من المجرمين ، ويهديهم الوسائل التى يستخدمها المجرمون المهرة فى ارتكاب جرائمهم — إن الإحصاءات تثبت أنه فى مقابل كل مجرم فى أى بلد آلاف المواطنين الذين يحترمون القانون، وإنه ليس من المنطق إذن تجاهل مصالح هؤلاء الألوف حتى لو خاطرنا بمجرم يتبعه بعض مجرمين مقلدين .

ويتساءلون : وما جدوى مهارة المجرم إذا كانت الضحية فى حالة من اليقظة والاستعداد ؟

ولدى هذا الفريق أيضاً من الأدلة ما يجعله يؤكد أن نشر أخبار الجريمة يعتبر رادعاً للجريمة، لأنه يحمل النذير بأن الجريمة لا تفيد ، ذلك أن تكرار نشر أخبار القبض والمحاكمات والأحكام الرادعة فى الصحف يوماً بعد يوم يحدث بعض التأثير على النفوس التى تميل إلى الإجرام . كما أن نشر أخبار الجرائم يساعد بغير شك فى القبض على مرتكبيها بتداول أوصافهم الشخصية على نطاق واسع، مما يعرضهم لجيش من المتطوعين للقبض عليهم ، ويعرقل تحركاتهم إذا كانوا هاربين .

وفى لندن تمكّن البوليس حديثاً من القبض على قاتل خلال ساعات من ارتكابه لجريمته، وكان الفضل فى ذلك لنشر صورته فى الصحف ، إذ تعرّف عليه سائق سيارة أجرة كان قد أوصله إلى مكان ما فأرشد عنه . وهنا فى مصر ضبط أحد المواطنين القاتل سعد اسكندر الشهير بسفّاح كرموز فى إحدى مديريات الوجه القبلى راكباً سيارة أمنيبوس ، بعد أن تعرّف عليه من صورته فى إحدى الصحف .

وهذا الرأى الذى يرى التوسع فى النشر لا يمثل وجهة نظر الصحافة فحسب ، وإنما يمثل كذلك رأى بضعة نفر ممن اضطلعوا بمسئوليات رياسة البوليس فى دول كثيرة .. فإن المستر ج . إدجار هوفر وقد ترأس إدارة البوليس الفيدرالى فى أمريكا ردحاً طويلا من الزمن يقول متحدثاً إلى لجنة الجريمة فى الكونجرس الأمريكى بواشنطن ... « إنى لا أتفق مع هؤلاء الذين يقفون دائماً ضد نشر أخبار الجرائم، فإنى فى الحقيقة أطالب بالتوسع فى نشر أخبارها لكى توضع الجريمة فى مكانها المناسب ، وتتكشف للناس بكل ما فيها من رعب وقذارة وتمرد ، وعصيان ، وبهذه الطريقة فقط يمكن إيقاظ الجمهور من سباته ليتخذ موقفاً إيجابيا » .

والاتجاه التوسعى فى نشر أخبار الجرائم تمثله الصحافة فى أمريكا فلديها كل الحرية فى أن تقول ما تشاء عن المتهم، وتنشر عن سوابقه وماضيه الإجرامى الكثير . وهى تخوض فى الحياة الخاصة للمجنى عليهم ، وتنشر صوراً ووثائق ، ولا تتوقف حتى بعد صدور الحكم فى القضية ، بل ربما تتبعت المتهم فى سجنه ، والمجنى عليه حيث يكون .

ورجال الصحافة فى أمريكا يقولون إن المبدأ الذى يجب أن يسيطر على الصحافة هو أن « نشر الأخبار للجمهور هو ثقة عامة »

والمحرر عندما يكتب قصته، ويؤثر بها على مصالح بعض الناس ، فإنه فى الحقيقة يقول للقارئ : هذه هى الحقيقة بقدر ما نعلم، ويمكنك أيها القارئ أن تبنى حكمك على أساسها .... وعلى هذا فإن حرية المحرر يجب أن تتوقف على قدرته على استخدامها لتحقيق الصالح العام .

أما أصحاب الاتجاه الذى ينادى بالحدّ من حرية نشر أنباء الجرائم فى الصحف، فيقولون: إن الجريمة شرٌّ قد يتأثر به الصغار وضعاف الإرادة ؛ فيقدمون على ارتكابها بدافع التقليد أو رغبة فى بطولة زائفة، لا سيما إذا مجدت الصحيفة المجرم أو أظهرت عطفاً عليه . وهم يذكّرون الناس دائماً بالفضيلة والآداب التى قد تتعرض لمحنة من وراء نشر التفاصيل الدقيقة لحياة الأشخاص . ويسترسلون فيقولون : إنه يلاحظ دائماً أن موجات الإجرام يصاحبها دائماً توسع الصحف فى نشر

أخبار الجرائم . وأنه من الممكن تضييق نطاق موجات الإجرام والإقلال منها بالحدّ من نشر أخبار الجرائم فى الصحف ، أى الإفادة من الاتجاه العكسى . وفى هذا المعنى يقول وندل برج النائب العام للولايات المتحدة الأمريكية[1] :

« لم يزل نشر الأخبار المتعلقة بالجرائم موضع بحث المفكرين ... وكثيراً ما يقال إن معالجة الصحف لأخبار الجرائم والمحاكمات الجنائية تجرى بصورة مشوهة أو روائية مبالغ فيها ، بحيث يترتب عليها ضرر جسيم – وإن هذا النشر يسئ إلى أخلاق الشباب ، وإنه يحمل بعض الناس ممن ليسوا فى حالة توازن نفسى كاف على التقليد المباشر لأولئك المجرمين الذين أضفت عليهم الصحافة أهمية ووجاهة ومنزلة – ذلك أن سريعى التأثر من النساء والرجال يتعرضون من قراءة أخبار الجرائم لمخاوف وهمية هائلة ، وأزمات نفسية قد تترتب عليها اضطرابات نفسية أو عقلية ، ولا شك أن بعض أنواع النشر يفسد سير العدالة الجنائية ، ويسئ إلى قيمة الأعمال ، أو الإجراءات التى يترتب عليها الحكم » .

ويرى أصحاب هذا الاتجاه كذلك ضرورة الحدّ من نشر هذه الأخبار ، أو منعها . ليكون من وراء ذلك ضمان لتحقيق محاكمة عادلة .

والواقع أن منـــع نشر تلك الأخبـــار يجب ألا يترك لرأى بعض الناس ، وإنما يجب أن يصدر به قانون إن أريد تحقيقه . ومن حق الجمهور أن يعلم ما يدور بشأن التحقيقات والمحاكمة ، ونشر أخبار الجرائم إنما هو حماية للجمهور من إساءة استعمال السلطة . ومن سمات المجتمع الحرّ أن يكون ممثلو السلطة فيه قابلين للنقد كغيرهم من الأفراد .

والصحف الإنجليزية تمثل أصدق تمثيل الاتجاه الذى يرمى إلى الحدّ من حرية الصحف فى نشر مثل هذه الأخبار ، وهى لا تملك أن تشير أية إشارة إلى أية جريمة سابقة للمتهم مهما كانت تافهة ، فإنه – منذ بدء مطاردة المتهم حتى وقت القبض عليه ، وخلال المحاكمة ، وإلى أن ينطق القاضى بالحكم – يجب أن تغلق الشفاه . ويجب أن تخلو أعمدة الصحف من ذكر أية حقيقة يمكن أن تضر أو تؤثر فى الدعوى . بل إن أحكام المحاكم هناك مستقرة على أنه لا يجوز أن ينشر فى الفترة التى بين صدور حكم الإدانة ، وبين نظر الاستئناف أية معلومات قد تصل إلى سمع القضاة الذين سينظرون الدعوى فى الاستئناف ، مما يحتمل معه أن تؤثر فى عدالتهم ، أو تقديرهم السليم للدعوى المعروضة ، فالدعوى لا تعتبر فى تلك الفترة منتهية . ويمكن أن يعتبر نشر المعلومات غير الصحيحة إهانة للمحكمة « Contempt of court » .

وهنا يثار بحث حول حق الصحفى فى نشر أخبار الجرائم ، وهل هو أوسع من حق غيره من الأفراد ؟ وفيما يبدو أنه ينبغى أن نفرق فى هذا الشأن بين عمل الصحيفة أو نشاطها فى خدمة نفسها التى لا تقصد منه إلا الكسب المادى أو الرواج أو استهواء القراء أو اجتذابهم أو زيادة مقدار التوزيع ، وبين عملها أو نشاطها الذى يقصد به عادة وجه المصلحة العامة . ويكون خالياً بقدر ما فى إمكان البشر من الأغراض الشخصية ، وإن ما ينشره الصحفى من الأنباء والأخبار المثيرة والجرائم طلباً للرواج . وبقصد تملّق الجمهور . وإرضاء رغباته وحبه للاســـتطلاع ، وإشباع نهمه إلى الجديد أو المستطرف أو المثير ، إذا كان من شأنه إيذاء الأشخاص الذين تتناولهم هذه الأخبار يعرّض الصحيفة للمسئولية فى فرنسا . فقد قالوا هناك إن مطالب الحرفة ليست إلا باعثاً ، والباعث لا يؤثر على قيام القصد الجنائى . وإن الصحفى إذا كان ينشر إرضاء لجمهوره الأخبار والحـــوادث فإنه يفعل ذلك على مسئوليته ، ويتحمل هو مخاطره ، وإنه إذا كانت نصوص القانون تجيز للصحفى نشر ما يجرى فى المحاكمات القضائية فهى لم تجز نشر أخبار التحقيقات ..... وإن

(١) العدد الصادر سنة ١٩٤٣ ص ٦٣٨
Windell Burge, The prosecutor and crime publicity American Bar Association Journal.

الصحفى على كل حال لا يملك من الحقوق فى هذا الصدد إلا ما يملكه كل فرد ينطبق عليه حكم القانون العام الذى يسرى على الكافة .

ويبدو أن هذا هو حكم القانون الإنجليزى أيضاً ، فقد قال اللورد شو « Lord Show » فى حكم أصدره مجلس الملك الخاص « Privy Council » [1] : « إن قضاة هذا المجلس يأسفون إذ يرون أحد طرفى الدعوى لا يزال متمسكاً بالخرافة القديمة التى تزعم أن هناك ميزة أو حماية أو حصانة خاصة يستفيد منها المنتمون للصحافة دون سائر الأفراد ، والحقيقة أن حرية الصحفى هى جزء عادى من حرية الفرد ، ولا يمكن أن تتجاوز حرية الصحفى حرية الفرد العادى إلا بتشريع خاص ، وفيما عدا ذلك فليس للصحفى أى امتياز » .

● فى مصر

ظاهر من نصوص مواد قانون العقوبات [2] أن الحق فى نشر ماجريات القضايا لا يبدأ إلا ببداية المحاكمة . وأن هذا الحق هو صورة من صور علانية المحاكمة — أما قبل بدء المحاكمة فالصحفى كغيره من الأفراد يتعرض للمسئولية الجنائية إذا هو ذكر وقائع تتضمن قذفاً أو سباً . وهذا هو طابع الوقائع المتصلة بالجرائم ، ولا يقيه من المسئولية أن تكون الوقائع صحيحة .

ولا شك أن نشر أخبار الجرائم وتفاصيلها لا يهم الجمهور فى شىء . لأنه فى الأغلب الأعم لا يطلب من الجمهور أية مساعدة فى شأن ما ينشر ؛ وإنما النشر مقصوده الأساسى هو تسلية الناس بأخبار الحوادث الجنائية التى تقع هنا وهناك . وكلما كانت هذه الحوادث مثيرة وروائية كلما كان التهافت على نشرها أشد ، والغاية الأساسية من ناحية الصحيفة هى دائماً طلب الرواج ، واتساع دائرة التوزيع . فلا يجنى المجتمع من وراء ذلك أى خير . اللهم إلا إرضاء فضول العامة . وهو شرٌ مستطير . وعلى هذا فلا توجد مصلحة عامة يمكن من طريق الاجتهاد أن تعتبر سبباً من أسباب الإباحة . يعطل نص القانون الصريح فى عدم إجازة النشر إلا بعد تقديم القضية للمحاكمة . وبشرط أن تكون المحاكمة علنية .

وإذن فنشر أخبار الجرائم قبل المحاكمة يجرى من باب التسامح من جانب السلطات الرسمية « البوليس والنيابة العامة » وفى إمكان هاتين السلطتين فى الأحوال الجادة شهر سلاح القانون . وتقديم الصحيفة التى تسئ استعمال هذا التسامح للمحاكمة وفقاً للنصوص الحالية . ولو أن هذا حدث مرة أو مرتين لكان له أثره حتماً فى سلوك الصحف جميعها . ولكن هذا لم يحدث إلى الآن بالنسبة لأية صحيفة من الصحف المشهورة . ونص المادة ١٧٨ ع قد وضع خصيصاً لمعالجة تدخل الصحف أثناء سير تحقيقات القضايا الجنائية . وإقحامها نفسها فى أعمال البوليس والنيابة العامة والمحكمة . ومنذ وضع هذا النص سنة ١٩٣١ إلى يومنا هذا لم يطبق . ولو أنه استعمل فى حق صحيفة أو صحيفتين . فى حالة من الحالات الحادة التى تتدخل فيها الصحف فى سير العدالة الجنائية . لكان لذلك أثره الحتمى بالنسبة لغيرها من الصحف . ولساعد على إنشاء تقاليد صحفية . ولا يزال فى الإمكان حتى الآن الاستعانة بهذا النص وبغيره من النصوص ، فإنها لا تزال قوانين نافذة لم تلغَ . بل هى مواد صريحة فى قانون العقوبات .

كذلك يمكننا أن نحصر عدداً معيناً من الأفعال التى يتأذى منها البوليس فى مصر لكثرة وقوعها فهى على سبيل المثال :

---

(١) الحكم الصادر فى قضية Arnold. V. The King (محمد عبدالله محمد) جرائم النشر ص ١٣٥

(٢) المواد ١٨٧ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ من قانون العقوبات المصرى .

١ — انتقال الصحفى إلى محل الحادث قبل انتقال المحقق وبعده : فيجرى هو تحقيقاً لحساب نفسه ، وينشر هذا التحقيق الذى يتعارض غالباً مع التحقيق الرسمى .

٢ — نشر صور المتهمين فى الجرائم خصوصاً إذا كانوا مقبوضاً عليهم. لأن هذا النشر ليست له أية فائدة إلا إرضاء الفضول ، فضلا عن ضرر ذلك بالتحقيق وإفساده لعمليات العرض القانونية .

٣ — نشر أسماء المتصلين بالتحقيق والقائمين به ونشر صورهم ، وهو أمر لا مبرر له إلا كسب رضاء هؤلاء السادة ، وغالباً ما يكون على حساب سرية التحقيق ، وعقد صداقات بين الصحفى والمشتركين فى التحقيق ، وهذه الصداقات ضارة ، لأنها خالية فى الغالب من الشعور العميق بتقديم مصلحة العدالة وخدمتها على المصلحة الخاصة للصحيفة .

٤ — نشر صور المجنى عليهم فى القضايا ، ووقائع حياتهم غير المتعلقة بالقضية ، ونشر صور المحامين ، فإن ذلك يتخذ وسيلة للإعلان والوصول إلى أسرار التحقيقات عن طريق المحامين ، وتشويه وقائع الدعوى بنشرها لمصلحة الخصوم فى القضية .

٥ — نشر القرارات الصادرة فى التحقيق عن القبض والإفراج والانتقال والمعاينة والتفتيش وعمليات العرض وغيرها .

٦ — نشر أخبار ضباط المباحث وصورهم الفوتوغرافية ، ونشر تنقلاتهم سواء أكانت إدارية أم فعلية اقتضاها التحقيق ، وهو أمر خطير ينبه المجرمين والمتهمين إلى أسرار التحقيقات ، وكذا نشر معاملاتهم لأصحاب السلطة، فقد يشتم منها من له مصلحة فى ذلك أن ثمة إجراءات معينة ستتخذ وهو أمر بالغ الخطورة .

***

ثم ننتقل بعد هذا إلى بحث آخر عظيم الأهمية . فنعرض فيه لبعض الجرائم التى يرى الكثيرون فى نشرها بالطريقة التى تنشر بها الآن خطراً كبيراً يهدد أمن المجتمع . وقد سبقتنا دول كثيرة فمنعت نشر بعضها ، ونظمت طريقة نشر بعضها الآخر بقيود واشتراطات خاصة . من ذلك :

ا — جرائم الانتحار :

وهى ترتكب فى الغالب لأسباب نفسية أو عاطفية. أو الخلل فى القوى العقلية ،وهى جريمة المجتمع المتحضر التى تشيع بين قراء الصحف . وقد تخطر فكرة الانتحار لقارئ الصحيفة إذا كان يعانى نفس مشكلة المنتحر . وربما قلده فى طريقة الانتحار . والملاحظ أنه بقدر ما تزيد الصحف من الإفاضة فى نشر أخبار الانتحار والمنتحرين بقدر ما يستتبع ذلك من زيادة ما يقع من هذه الجرائم . وأقرب مثال لهذا مبنى المجمع القائم بميدان التحرير ، فإنه لم تكد الصحف تشير إلى قصة التاجر الأجنبى الذى ألقى بنفسه منذ عام ١٩٥٣ لأسباب مالية . حتى توالت حوادث الانتحار منه فبلغت حداً دعا السلطات إلى اتخاذ إجراءات تحول دون الوصول إلى طوابقه العليا . وإلى التفكير فى إقامة شباك تتلقف المنتحرين .

وتولى التشريعات الأجنبية هذه الجريمة أهمية ورعاية . ومعظم ولايات أمريكا تحرم نشر أخبار جرائم الانتحار فى الصحف ، والقانون فى جمهورية شيلى يحرم نشر أنباء جرائم الانتحار فى الصحف . والقانون الصادر فى سنة ١٩٣٨ فى اليونان يحرم وصف جرائم الانتحار . ويسمح فقط بنشر خبر صحيح مقتضب عن الواقعة ، ويعاقب على تحبيذ الجريمة . والقانون فى تركيا لا يسمح بنشر تحقيق فى جريمة انتحار إلا إذا وافق على نشره الحاكم الإدارى للمنطقة التى تقع الجريدة فى دائرتها (المحافظ أو المدير) ولا يسمح أبداً بنشر صور المنتحرين . والقانون فى إيطاليا يحظر نشر أخبار الانتحار .

وإنى أدعو إلى حظر نشر الأخبار الخاصة بجرائم الانتحار فى الصحف ، وجميع ما يتناول التحقيقات وكذلك حظر نشر الصور الفوتوغرافية .

ب — جنح الأحداث :

إن التشريعات فى معظم البلدان الأجنبية تولى هذه

المسألة عنايتها التامة، وتُلزم الصحف بقيود يجب اتباعها عند نشر أنباء الأحداث فى الصحف .

ففى انجلترا مثلا ليس من المحظور كتابة تقارير عن دعاوى محاكمة الأحداث . ولكن بقيود خاصة مثل عدم نشر وسائل خاصة تكشف عن شخصية المتهمين الذين تقل أعمارهم عن ١٦ سنة . فتقول الصحيفة مثلا :

صبى يعمل خادماً سنه ١٥ سنة سرق سيده الذى يعمل عنده فى مدينة ليفربول وهكذا .. من الأوصاف العامة غير المحددة .

وفى فرنسا لا يجوز نشر تقارير عن قضايا الشبان الذين تقلّ أعمارهم عن ١٨ سنة – وكذلك لا يجوز نشر صور الأعمال التى قبض عليهم من أجلها . وإنما يسمح فقط بنشر الحكم والحروف الأولى من أسماء المتهمين .

وإنى أرى الاكتفاء بنشر الواقعة مجردة دون ذكر التفصيلات مع إغفال أسماء المتهمين والشهود والمجنى عليهم . وأن يحظر نشر الصور الفوتوغرافية لهؤلاء جميعاً .

جـ – جرائم العرض والآداب . وقضايا الطلاق والأحوال الشخصية [1] :

أولت التشريعات الأجنبية هذا اللون من الجرائم والدعاوى عظيم اهتمامها . فمثلا :

فى انجلترا يحظر نشر التقارير المثيرة بمقتضى قانون صدر سنة ١٩٥٦ – ولا يجوز للصحف أن تنشر الإجراءات القانونية فى مسالة مخلّة بالحياء . أو تفاصيل طبية أو جراحية أو فسيولوجية تجرح الحياء ، وتؤذى الأخلاق العامة – ومع ذلك فلا يعاقب القانون على نشر مثل هذه الأوصاف فى المجلات الطبية والمهنية . ويحرّم القانون هناك كذلك نشر قضايا الطلاق . ويسمح فقط بنشر أسماء وعناوين ومهن الفريقين المتنازعين وأسماء الشهود . وملخص الاتهام الذى بمقتضاه رفعت الدعوى وملخص الدفاع وملخص رأى المحلّفين وحكم المحكمة ، وملاحظات القاضى عن الأدلة .

وكانت فرنسا أول دولة حظرت الجدل حول قضايا الطلاق . ولما أعيد النظر فى قانون الصحافة الفرنسى فى مايو ١٩٤٤ حرمت كتابة التقارير عن هذه القضايا، وزيدت الغرامة عما كانت عليه . ويحظر القانون الفرنسى نشر أية تقارير عن حالات السفاح أو إفشاء أية معلومات تتعلق بالتركيب الطبيعى للجماعة (علاقات جنسية) .

وفى السويد يحظر القانون نشر التقارير الطبية الخاصة بالأفراد . وكذلك الشهادات الطبية الخاصة بحالات الطلاق والزواج وحالات السفاح .

وإنى أرى منع نشر ماجريّات التحقيق بشأن هذه الجرائم والدعاوى . وعلى الأخص التقارير الطبية فيها ونتائج الفحص الطبى والمعاينات وفحوى الخطابات والأوراق . وأن يقتصر النشر على الواقعة المجردة دون ذكر الأسماء .

د – أخبار هرب الجناة (إلا بإذن من السلطات ذات الشأن وبقصد المساعدة فى الضبط) :

تفاصيل هذا النوع من الأخبار تضر الأمن ضرراً بليغاً . فهى علاوة على إضعافها لثقة المواطنين فى الإجراءات التى يتخذها رجال الأمن . فهى تفيد فى الوقت نفسه سائر الجناة بما يتعلمونه من جديد فى هذه الأساليب .

---

(١) تكفلت المادة ١٩٣ ع المعدلة ببعض هذه الجرائم والدعاوى مثل الزنا وطلب التفرقة فحظرت نشر أية أخبار بشأن تحقيقات أو مرافعات عنها . ولكن معظمها بعد ذلك ترك دون تشريع ينظمها .

ويجب أن يقتصر النشر على خبر صحيح عن الواقعــة دون الدخول فى تفاصيل الوسيلة التى اتبعها الهــارب ، مع نشر صورة له للمساعدة فى ضبطه والدعوة إلى هذا .

هـ ــ قضايا الاعتداءات على رجال السلطة العامة :

نشر هذا النوع من الأخبار قد يشجع بعض الناس على الاستهانة بقدر رجال السلطة العامة ، لا سيما إذا أظهرت الصحيفة عطفاً على الجانى ،أو ذكرت ما يفيد الإفراج عنه بعد التحقيق معه ، ويجب منع نشر مثل هذه الأخبار منعاً باتاً .

و ــ التفاصيل التى اتبعها الجناة فى ارتكاب حوادث السطو والسرقات والقتل :

هذه الأخبار مثيرة بغير شك ، وتكسب الخبر جدة ولكنها من الخطورة بمكان خشية التقليد، ويجب ألا تنشر الصحف أخباراً كهذه إلا باذن من السلطات ، وذلك لمواجهة حالة معينة ترى السلطات تنبيه الجمهور إلى طريقة معينة ليحتاط منها .



السينما التسجيلية

بقلم الأستاذ صلاح التهامى

تستأثر الأفلام الروائية عادة باهتمام روّاد السينما لما تحيط بها من دعاية صاخبة تعتمد بصفة خاصة على أسماء النجوم وعلى إبراز التكاليف الفائقة للانتاج وعلى ما يحتويه معظم هذه الأفلام من مظاهر الأبهة والفخامة .

والأفلام الروائية فى مجموعها تنقلنا إلى عالم سحرى ليس فيه شَبَه كبير بالعالم الذى نعيش فيه ، فهى لا تعالج مشكلاتنا الحقيقية ، ولا تصور المناظر الطبيعية التى تحيط بنا ، وإذا هى لجأت إلى تصوير هذه المناظر فإنها لا تمثل عنصراً فعّالا من عناصر القصة ، وإنما تكون مجرد منظر خلفى تدور فيه أحداثها .

والواقع أن هذه الأفلام التى تنتجها أستوديوهات السينما العالمية وشركات السينما المحلية فى البلاد العربية إنما تهدف أولاً إلى اجتذاب أكبر عدد ممكن من الجمهور لتكون بذلك سلعة ناجحة وصناعة رابحة ، وهى فى سبيل تحقيق ذلك لا يعنيها أن تفقد السينما أهم عناصرها الفنية والاجتماعية .

وفى مقابل هذا الاتجاه السائد فى صناعة السينما عامة ، كانت هناك منذ بدأت السينما جهود فردية قام بها أشخاص من غير المحترفين لصناعة السينما ، وقد اتجهت هذه الجهود فى أول الأمر إلى إنتاج الأفلام السياحية التى تعرض فى بساطة مظاهر الحياة فى المدن والبلاد المختلفة ؛ لتساهم بذلك فى تنمية التعارف بين الناس ، وفى الوقت ذاته نشأت الجرائد السينمائيــة التى تعرض الأحداث اليوميــة وتصورها فى مناطق حدوثها . ولا تحتاج الجرائد السينمائية إلى كثير من المهارة الفنية وذلك لأن قيمتها تنحصر فى سرعة التسجيل فحسب ، إلا أن فكرة الجرائد السينمائيــة سرعان ما تطوّرت فظهرت المجلات السينمائيــة التى عالجت موضوعات رياضية . وكذلك دراسات علمية تتناول التاريخ الطبيعى وعلم الحيوان ، وكذلك سجلت السينما التجارب العلمية والطبية لتستفيد منها الأجيال القادمة .

وفى خلال الحرب العالمية الأولى سجلت السينما أحداثها ، ثم أعادت استخدامها فى أفلام تعالج موضوعات وطنية . وقد كانت هذه كلها جهوداً متواضعة استخدمت السينما لأغراض أكثر أهمية من مجرد رواية القصص . وقد دفع ذلك بعض الناس إلى الاعتقاد بأن مجرَّد خلوّ هذه الأفلام من القصة واستخدامها للأشخاص الحقيقيين من غير الممثلين ، وتصويرها فى الأماكن الطبيعية كاف لاعتبارها أفلاماً تسجيلية ، ولكن الواقع أن هؤلاء لايقدرون الفرق بين هذه الأفلام والأهداف الكبيرة للأفلام التسجيلية التى تتكشف لنا إذا نحن تتبعنا تاريخ حركة الأفلام التسجيلية فى العالم .

* * *

كان الفرنسيون هم أول من أطلقوا اسم الأفلام التسجيلية على الأفلام القصيرة ، وذلك لأن الهدف الأول لهذه الأفلام كان مجرد استخدام الكاميرا فى تسجيل المناظر الطبيعية ، وقد نهض بهذا العمل مصورون سينمائيون رحلوا إلى مناطق مختلفة وعادوا بسجل حافل بمظاهر الحياة فى هذه المناطق . على



لقطة تبين مقدرة غير الممثلين على الأداء التمثيلي المعبر .. من الفيلم التسجيلي « دياب » . إخراج صلاح التهامى .

أن هذه المحاولات كلها لم تكن ذات قيمة كبيرة حتى سافر المخرج الأمريكي « فلاهرتى » إلى مناطق الاسكيمو فى عام ١٩٢٠ وصوّر هناك فيلمه نانوك ، وسجّل فيه أهم مظاهر الحياة فى المناطق القطبية ؛ وهو « الكفاح من أجل الحصول على الطعام » ولم يقتصر الفيلم على إبراز الكفاح اليومى للإسكيمو من أجل الحياة ، بل إنه أوضح أيضاً أن تقدم الإنسانية إنما يعتمد على نموّ قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لخدمته .

وكان فيلم فلاهرتى الثانى « موانا » هو الذى أكد طابع فلاهرتى الشخصى . وهو أنه « لا بد أن تنبعث القصة من صميم البيئة ، وأن تكون هى القصة الرئيسية لهذه البيئة . والدراما فى هذه القصص تنشأ عن كفاح الأيام والليالى والسنين من أجل حياة كريمة » .

وأخرج فلاهرتى بعد ذلك فيلماً ثالثاً هو « رجل من آران » وقد اكتمل فى هذا الفيلم أسلوبه الفنى . ويصور الفيلم الإنسان فى عالمه البدائى يواصل كفاحه الأزلى ضد عدوه البحر .

وهكذا كانت موضوعات فلاهرتى كلها تدور حول إبراز كفاح الإنسان ضد الطبيعة وتسخيرها لأغراضه . وقد اعتبر فلاهرتى لذلك أول رائد للمدرسة الرومانتيكية فى السينما التسجيلية . ومما هو جدير بالذكر أن فلاهرتى مع نزعته الرومانتيكية هذه قد خالف وجهة نظر أرباب السينما فى هوليود . وهم الذين أرسلوه إلى البحار الجنوبية ليخرج لهم فيلماً عن النساء العاريات ، فعاد من هناك بفيلم يمثل ظروف الحياة فى المنطقة ولا يمثل خيال من أرسلوه .

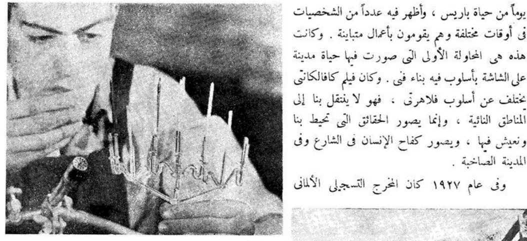
على أن مخالفة فلاهرتى وجهة نظر هوليود لم تنقذه هو ولا مدرسته من النقد اللاذع ؛ فقد رأى بعض النقاد أن مشكلة كفاح الإنسان ضد الطبيعة ليست هى أهم ما يشغل بال الناس فى العصر الحديث . ويعترف هؤلاء النقاد بأن إقامة الحواجز التى تحول دون طغيان مياه البحر ، أو إقامة الخزانات لتوليد القوى من مياه الأنهار وما شابه ذلك من الأعمال تعد نصراً عظيماً للمهارة العلمية والهندسية ، إلا أن أهمية هذه الأعمال ليست فى مجرد تحقيقها ، وإنما فى النتائج والآثار التى تتركها هذه الأعمال فى الظروف الاقتصادية للشعوب . ويقول هؤلاء النقاد إن نجاح العلوم والصناعات الميكانيكية قد برزت معه مشكلات اجتماعية كثيرة ؛ منها البطالة والفقر وعدم الاستقرار الاجتماعى ، وإن هذه الموضوعات هى الجديرة بأن تعنى بها حركة الأفلام التسجيلية ، ومن هنا نشأ المنهج الواقعى .

* * *

وقد بدأ المنهج الواقعى فى فرنسا ، حيث جرت محاولات كثيرة لتصوير مظاهر الحياة فى باريس والأقاليم ، ولكن فيلماً واحداً هو الذى أبرز حقيقة الاتجاه الواقعى التسجيلى ، وهو فيلم « لاشيء غير الزمن » الذى أخرجه كافالكانتى عام ١٩٢٦ ، وصور فيه

يوماً من حياة باريس ، وأظهر فيه عدداً من الشخصيات فى أوقات مختلفة وهم يقومون بأعمال متباينة . وكانت هذه هى المحاولة الأولى التى صورت فيها حياة مدينة على الشاشة بأسلوب فيه بناء فنى . وكان فيلم كافالكانتى يختلف عن أسلوب فلاهرتى ، فهو لا ينتقل بنا إلى المناطق النائية ، وإنما يصور الحقائق التى تحيط بنا ونعيش فيها ، ويصور كفاح الإنسان فى الشارع وفى المدينة الصاخبة .

وفى عام ١٩٢٧ كان المخرج التسجيلى الألمانى



لقطة تصور الجيل الصناعى الجديد من فيلم « صناع المستقبل »



لقطة تصور الإنسان فى صراعه مع الطبيعة من فيلم « رجل من آران » . إخراج روبرت فلاهرتى

روتمان أيضاً يدرس الحياة الحديثة التى تحيط به فى الشوارع والمزارع والمصانع . ويصور هذه الحياة فى فيلمه « برلين » . ولكن هل يكفى أن يصور الفيلم الحياة الحديثة ليكون فيلماً واقعياً ؟ إن جون جريرسون مؤسس حركة الأفلام التسجيلية فى بريطانيا يقول فى نقده للفيلم :

« إن فيلم برلين بالرغم من تصويره للعمال والمصانع وحياة المدينة الصاخبة لم يكن فيه خلق فنىّ . ولم تبرز فيه فكرة ما » ويقول « بول روثا » أبرز مخرجى الأفلام التسجيلية عن الفيلم نفسه : « إن هذا الفيلم صورة أخرى من صور الهروب من مواجهة المشكلات الحقيقية . إنه يهتم بالحركة الموسيقية للمطبعة وآلات تعبئة اللبن . ولكنه ينفصل كل شىء عن العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التى تعد المضمون الحقيقى للأفلام التسجيلية » .

وإنما يرجع اهتمام جريرسون وبول روثا بهذا الفيلم إلى أنه يمثل منهجاً تبعه الكثيرون من المخرجين فى مختلف بلاد العالم ، فكانت أفلامهم تعرض صوراً



لقطة من فيلم تسجيلى عن عمليات البناء والتعمير فى الصحراء الشرقية . تصوير حسن التلمسانى

موسيقية متناسقة جميلة للعجلات فى دورانها وبكرات آلات النسيج فى حركتها الرتيبة . دون أن يتبين هؤلاء المخرجون أن هذه الآلات والعجلات ليست سوى رموز لمرحلة معينة ، وأنه لا مجال للاهتمام بهذه الآلات وإبرازها على الشاشة ما لم يُربط بينها وبين المجتمع الإنسانى الذى يحيط بها ، وما لم تناقش علاقة الإنسان بالمجتمع الحديث .

• • •

ولم يكن جريرسون وروثا من المشتغلين بالنقد الفنى فحسب ، ولكنهما كانا أيضاً من العاملين فى الحقل السينمائى . وجريرسون — كما سبق أن ذكرنا — هو مؤسس حركة الأفلام التسجيلية فى بريطانيا . وقد بدأت هذه الحركة نشاطها فى عام ١٩٢٩ وكان أول عمل قام به روادها هو دراسة الأفلام التسجيلية التى أنتجت فى الخارج ، وتولى جريرسون تحليل هذه الأفلام ونقدها ، كما قام فى الوقت ذاته بتفسير الأسس الفلسفية للسينما التسجيلية وتحديد أهدافها وأسلوبها فى العمل .

وقد حدد جريرسون القواعد الأساسية للأفلام التسجيلية فى مقال له جاء فيه :

« نحن نؤمن بأن استخدام الإنسان الحقيقى من غير الممثلين والمنظر الطبيعى بدلا من الصناعى يساعداننا على تقديم أفلام تفسر لنا العالم الحديث ، وأن ذلك يتيح للسينما فيضاً زاخراً من المواد ، كما يتيح لها من الفرص ما يجعلها تنتج مليون فيلم وفيلماً ، بل إن ذلك يمنح السينما القدرة على أن تسجل أحداثاً مدهشة ومعقدة مما يحدث فى العالم الحقيقى تفوق كل ما يمكن أن يخطر على خيال الإنسان .. .. والأفلام التسجيلية تستطيع أن تنقل إلينا قدراً من المعرفة الوثيقة والتأثير العميق لا يمكن أن تبلغ مثله الوسائل الصناعية فى الأستوديوهات ، ولا التمثيل الدقيق الذى يؤديه الممثلون العالميون » .

وقد كان جريرسون مؤمناً بعدم أهمية الفرد فى

حد ذاته ، وقد أصبح هذا الإيمان عنصراً رئيسياً فى نظرية الأفلام التسجيلية . وقد عبّر جريرسون عن إيمانه هذا فى مناسبات مختلفة ، وهذه هى إحدى الفقرات التى عبر فيها عن رأيه :

« إذا أنت آمنت بأن حياة الفرد لم تعد كافية لإعطاء فكرة كاملة عن حقائق الحياة ، وإذا أنت آمنت بأن شعور الفرد بآلام الجوع ليس بذى أهمية فى عالم تسيطر عليه قوى معقدة غير ذاتية، فلا بد من أن تستنتج من ذلك أنه قد انقضى ذلك العصر الذى يمكن فيه اعتبار الفرد شخصية درامية متكاملة .

ولا ريب فى أنك تشعر بأن الفردية هى إحدى التقاليد الهمجية المسئولة إلى حد كبير عن الفوضى التى تسود العالم الآن ، ويدفعك هذا الشعور إلى الاستهانة بمظاهر البطولة الخرافية التى تعرضها أستوديوهات السينما .

وحينئذ تشعر بأن الدراما التى تحتاج إليها هى تلك التى تستطيع أن تقدم لك قطاعاً من الحياة يكشف عن الطبيعة التعاونية أو الجماهيرية للمجتمع ، والتى تجعل الفرد يبحث عن أمجاده وسط القوى الاجتماعية الخلاقة . وقد ترى نتيجة لذلك ضرورة العدول عن الشكل القصصى التقليدى ،وتسعى للبحث عن مادة ووسيلة أكثر ملاءمة لروح العصر » .

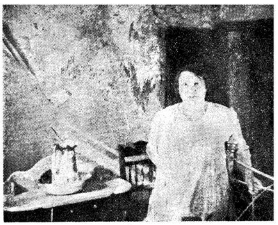
وقد استطاع مخرجو الأفلام التسجيلية فى بريطانيا تنمية هذا الأسلوب الجديد الملائم لروح العصر ، فاستمدوا عناصرهم الدرامية من التحليل الاجتماعى لواقع الحياة . وأنتجوا مجموعة من الأفلام القيمة التى عالجت مختلف نواحى الحياة فى البلاد .

ومن أبرز الأفلام التى أنتجت فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية فيلم « مشكلة المساكن» (١٩٣٥) الذى أخرجه آرثر ألتون . وعالج فيه المشكلة بوعى اجتماعى وبأسلوب مباشر ؛ إذ انتقل بآلة التصوير السينمائى وأجهزة التسجيل الصوتى إلى أحد الأحياء الفقيرة حيث يعيش الناس فى الأزقة ، وسجّل آراءهم فى المساكن التى يعيشون فيها دون أن يسبق ذلك تحضير أو إعداد ، وعرض ذلك كله فى الجزء الأول من الفيلم ، ثم تبعه بمجموعة من اللقطات توضح هذه المساكن ليتأملها المواطنون عامة . وقد تعرّض « بازل رايت » أيضاً لمشكلة اجتماعية أخرى فى صراحة تامة وذلك فى فيلمه « أطفال المدارس » (١٩٣٧) الذى أبرز سوء حالة المدارس فى بريطانيا، وكشف عن كيفية قيام المدرسين بواجباتهم وسط ظروف سيئة للغاية . أما فيلم « الغذاء الكافى » (١٩٣٦) إخراج جون آنستى فقد عرض تحليلا تفصيلياً لطبيعة الأغذية التى يأكلها الشعب البريطانى ، وأوضح مدى جهل الناس بالقيمة الغذائية للأطعمة . وأبرز سوء التغذية التى تنتج أحياناً عن عدم القدرة على اختيار الغذاء المناسب . وأحياناً أخرى عن العجز عن شراء الغذاء الكافى . وكان هذا الفيلم بمثابة مقدمة لفيلم « عالم وفير الخيرات » الذى أخرجه بول روثا بعد ذلك بسنوات .

وقد كانت هذه الأفلام خالية من أية نزعة جمالية إذ أنها كانت تجربة لمعالجة موضوعات واقعية جديدة على الشاشة ومحاولة لاكتشاف الوسيلة التى تمكن بها تأكيد أهمية هذه الموضوعات فى نفوس المتفرجين . لذلك فقد اكتسبت هذه الأفلام أهمية تفوق بكثير أهمية الأفلام الانطباعية التى تفوقها جمالا ، والتى أنتجت فى هذه الفترة نفسها .

* * *

وجاءت الحرب العالمية الثانية فأثرت فى حركة الأفلام التسجيلية . ووجهت جهود الفنين وجهة أخرى فى خدمة أهدافها . وكان من آثار الحرب أن ضاعفت من أهمية الفيلم باعتباره سجلاً للأحداث المعاصرة . وساهمت السينما التسجيلية فى تفسير هذه الأحداث تفسيراً تميز بالخلق الفنى ، ولم تكتف بمجرد العرض . وقد برزت فى هذه الفترة سلسلة أفلام « لماذا نحارب؟ » التى أخرجها فرانك كابرا فى الولايات المتحدة الأمريكية والأفلام التى أخرجها جون جريرسون وستيوارت لج فى كندا والتى أخرجها بول روثا فى بريطانيا .



لقطة من فيلم « مشكلة المساكن » . إخراج آرثر ألتون

وكان لهذه الفترة أثر ملموس فى أسلوب الأفلام التسجيلية . فشاهدنا فى أعقاب الحرب مباشرة أفلاماً اعتمدت على لقطات من المكتبة السينمائية تسجل الأحداث التاريخية . ومن أبرز الذين عملوا فى هذا الاتجاه ستيوارت لج فى بريطانيا الذى أخرج فيلم « تاريخ الطيران » وعرض فيه المحاولات الأولى للبشرية من أجل تحقيق حلم التحليق فى الهواء . كما أبرز جهود العلماء والمغامرين وكفاحهم فى هذا السبيل وأوضح تأثير الحربين الأولى والثانية فى تطور الطيران والدور الذى قامت به الطائرات فى الحرب والسلم . وقد كان لهذا الفيلم أهمية خاصة إذ أكد قيمة السينما باعتبارها سجلا للتاريخ . وقد حفز هذا الفيلم كثيراً من المخرجين فى جميع أنحاء العالم على إنتاج أفلام مماثلة .

وفى فترة الحرب أيضاً عمل المخرجون التسجيليون فى اتجاهين : أولهما رفع معنويات الشعب عن طريق أفلام تعالج أحداث الحرب المباشرة ، وتعمق الرغبة فى المقاومة ، وتؤكد ضرورة النصر . ومن هذا القبيل أفلام « لندن تصمد للغارات » (١٩٤٠) إخراج هارى وات وهمفرى جننجز ، و« حرس الشواطئ » (١٩٤٢) إخراج جاك هولمز . و« الطريق المفتوح » (١٩٤٣) إخراج كارول ريد . وكان الاتجاه الآخر للأفلام هو دراسة تأثير الحرب على المجتمع ورسم خطوط المستقبل . وقد برز هذا الاتجاه منذ عام ١٩٤٢ فى عدد كبير من الأفلام التى عالجت موضوعات تدور حول الصحة والتعليم والخدمات الاجتماعية والتعمير .

* * *

وعندما انتهت الحرب تضاعف اهتمام السينما التسجيلية بمعالجة المشكلات الاجتماعية . سواء فى ذلك المشكلات المحلية الخاصة ببلاد معينة مثل مشكلة الأطفال المشردين وجرائم الأطفال فى بريطانيا ، أو المشكلات العالمية المتصلة بالتعاون بين الدول فى ميدان الإنتاج الزراعى والصناعى . وقد حمل بول روثا فى بريطانيا مهمة توسيع ميدان الأفلام التسجيلية لتشمل مناقشة المشكلات العالمية . إذ أخرج فى عام ١٩٤٣ فيلمه « عالم وفير الخيرات » الذى عالج مشكلات إنتاج الأغذية وتوزيعها قبل الحرب . وعرض التعاون الدولى الذى قام فى أثناء الحرب . ودعا إلى استمرار هذا التعاون بعد انتهاء الحرب . وقد ناقش الفيلم الموضوع فعرض الحجج والآراء المختلفة بأصوات متعددة . وقد كان هذا الفيلم أكثر الأفلام التسجيلية تقدماً من حيث عرضه للمشكلات الاجتماعية . ولا يدانيه فى الأهمية إلا فيلم « العالم وفير الخيرات» الذى أخرجه بول روثا عام ١٩٤٧ واحتضنته هيئة الأمم المتحدة ، وعملت على توزيعه فى جميع أنحاء العالم لتنمية التعاون الدولى .

وهكذا بلغت السينما التسجيلية قمة تطورها وازدهرت مدارسها فى جميع أنحاء أوروبا وفى أمريكا .

ولقد كان لهذه الحركة أثرها فى صناعة السينما المصرية إذ بدأت فى أعقاب الحرب العالمية إنتاج أفلام تسجيلية تعالج مختلف نواحى الحياة فى البلاد . وقد زاد عدد هذه الأفلام فى الأعوام الأخيرة وأولتها الدولة اهتماماً كبيراً .

وفى اعتقادى أن هذه الأفلام جديرة بالدراسة والبحث لتحديد قيمتها الفنية ومعرفة مراحل تطورها ، وتحديد دورها فى البناء والتعمير .

والت ويتمان شاعر الديمقراطية

تلخيص بقلم الأستاذ كمال نشأت

ولد ويتمان عام ١٨١٩ وهو العام الذى ولد فيه «لول» و «ملفل» ، وكانت ولادته فى جزيرة على الحدود الفاصلة بين المستعمرات الهولاندية والإنجليزية فى أمريكا. وكان الهولانديون يكوّنون الأغلبية بين سكان هذه الجزيرة . وقد جمع «ويتمان» بين الدم الهولندى والإنجليزى فكانت أمه ابنة ضابط اسمه (كورنيلوس فان فلسور) ، وكان أبوه من عائلة إنجليزية هاجرت إلى أمريكا قبل عام ١٦٤٠ . وقد اعتبرت العائلتان نفسهما أمريكيتين ، واشتركتا فى الحرب ضد الإنجليز ، وقتل أحد أعمام «ويتمان» فى بروكلين عام ١٧٧٦ فى إحدى معارك هذه الحرب . وكانت أم هذا العم مشهورة بسلوكها الجرىء ، فقد كانت تدخن وتشرب الخمر وتركب الخيل .

وقد اشتركت العائلتان فى جماعة (الكويكرز) الذين كانوا يعتنقون مبدأ المقاومة السلبية ويلبسون ملابس متشابهة ، ويميزون بسهولة بقبعاتهم ذات الحافة عريضة ، وكانوا يبدءون حديثهم بلفظة (يا صديقى) .

إلا أن أسرة ويتمان انتقلت إلى بروكلين حيث كان الأب يعمل نجاراً ؛ وذلك إثر خلاف وقع بين إلياس هكس زعيم (الكويكرز) وبين الأرثوذكس . وكانت شخصية إلياس كخطيب من الشخصيات التى تركت آثاراً فى نفس ويتمان .

وكان لويتمان تسعة من الإخوة عاش منهم ثمانية ؛ من أسماء بعضهم (جورج واشنطن ويتمان — توماس جفرسون ويتمان) . ومن هنا نعرف مدى تعلق الأب بالحزب الديمقراطى . وفى عام ١٨٣٥ ولد الابن الأصغر وكان أقرب إلى البله والتشويه ، وهذا ما جعل (إدوارد برتز) فى دراسته عن ويتمان يذهب إلى تعليل غرابة بعض أطوار ويتمان ومرضه فى سنيه الأخيرة بالشلل مذهباً آخر يقوم على مرض هذا الأخ ، كدليل وراثى ، مثلما فعل الدكتور (برنتون) .

إلا أن العلاقات بين ويتمان وبين أبيه لم تكن على ما يرام ، أما علاقته بأمه فكانت علاقة البر والحب . فقد كانت لها منزلة كبيرة فى نفس شاعرنا ، ولذلك كانت محوراً شعريًّا مهمًّا ، يلمحه الناقد فى يسر وسهولة ، بل إن الأمومة تنسحب إلى الطبيعة فى قصائده (أمنا أمريكا العظيمة — أمنا البحر الكبير — أمنا الأرض) ، ولم يذكر ويتمان كلمة (الأب) فى شعره إلا قليلا ، حتى فى قصيدته (تعال من الحقول يا أبى) وموضوعها حزن أم على ابنها الميت ، ولقد ترك ويتمان أسرته فى سن مبكرة لسوء العلاقات بينه وبين أبيه .

وقد كان على الشاب الصغير أن يعمل ليعيش فاشتغل وهو فى سن الحادية عشرة بمكتب المحامى (إدوارد كلارك) الذى أحبه وأعطاه كتباً يطلع عليها ، وكان من بينها (ألف ليلة وليله) وبعض قصص لسكوت وكوبر . وفى عام ١٨٣١ عمل مع الناشر س . كليمنت الذى كان يصدر جريدة تعلم فيها ويتمان — تحت إشراف هارتشورن الذى أشار إليه ويتمان بعد ذلك فى شعره — تنضيد حروف المطبعة ، وتركت شخصية هذا الرجل أثرها فى نفس شاعرنا ، وانتقل ويتمان بعد ذلك إلى نيويورك (الفندق الكبير) كما أسمتها فردريكا برمر ، وتركت نيويورك طابعها فى شعره . وكان المسرح من أهم المؤثرات الجديدة فى هذه المدينة ، وقد أتيح له

أن يشهد على مسرحى هذه المدينة الممثل الإنجلزى ماكريدى وزميله كين ؛ أما الممثلة فانى كمبل التى كانت تمثل بانتظام على مسرحى المدينة فقد تركت أثراً عميقاً فى نفس الشاعر الشاب الذى قال عن هذه الفترة من حياته : «لا يوجد أعظم من المسرح ؛ تخلق فوقه الحياة ، لقد كان من حسن حظى أن أرى هذه الممثلة العظيمة كل ليلة » .

وبلغ من أثر المسرح فى نفسه وظهوره فى أدبه أن ناقداً مثل (هنرى براين بنز) قارن بين أثر إلياس هكس وبين أثر المسرح فى نفس ويتمان (عالم التجارب الجديد) فقد عرف شاعرنا كيف تستطيع المشاهدة أن تشارك الألفاظ فى نقل التجارب والأحاسيس .

وفى سن السابعة عشرة أقام الشاب مع أسرته وكان يعمل مدرساً ، إلا أن هذه المهنة كانت وقتئذ لا تعنى شيئاً كبيراً ؛ فإن الأجر لم يتعد الأكل والمأوى ، وقد صور هذه الحالة (جون أرسكين) فى روايته الساخرة (العم سام كما يبدو فى نظر أسرته) عام ١٩٣٠ وهو الوقت الذى كانت فيه مهنة التدريس قد اجتذبت عدداً كبيراً من الأمريكيين ، إلا أننا لا نجد صدى لهذه الحقبة فى شعره . وفى خلال السنتين اللتين اشتغل فيهما مدرساً التحق بحوالى سبع مدارس مختلفة . وكانت المهنة التى اجتذبته إليها وأحبها كل الحب مهنة الصحافة ، وكانت فى أمريكا الطريق الأول للكتاب جميعاً حتى برايئت وإدجار ألن بو .

وفى عام ١٨٣٨ كان ويتمان يكتب ويطبع ويوزع جريدته الخاصة الأسبوعية ، وكان يوزعها بنفسه على المشتركين وهو يركب حصاناً ، ولكن الجريدة ماتت بعد عام ، فاشترك هو وأحد أصدقائه ، ويدعى برنتون ، فى تحرير جريدته وعاش معه فى جامايكا . وقد جمع أحد الأدباء ما كتبه ويتمان فى هذه الجريدة إلا أنه كان عديم القيمة من الناحية الفنية .

وتقول ابنة برنتون عن هذه المرحلة من حياة ويتمان : « كانت أمى امرأة عملية .. تنظر إلى ويتمان — الذى كان يعيش معنا — فى قلق .. فبينما كان أبى ينتظره فى مكتبه لينظرا فى شئون طبع وتحرير الجريدة ، كان ويتمان ينام فوق الحشائش حالماً ناظراً إلى السماء .. وحينما ينبهه أحد يقوم متكاسلا ليذهب إلى العمل .. ويعود أبى ليقول : لقد كان مستر ويتمان قليل النفع هذا اليوم ، ولست أدرى متى يعرف أنه يعمل ليعيش ؟ فكانت أمى تقول : لست أدرى كيف لا يصاب المستر ويتمان بنوبة برد تميته وهو يرقد هكذا تحت شجرة التفاح !وكان ويتمان يسبب لنا بعض الارتباكات فى المنزل ، ولذلك سرت أمى حينما ترك عمله مع أبى الذى تكدر بعض الشىء لذهابه ، فقد أبدى استعداداً أدبيا طيباً فى الكتابة . إلا أن أكبر ما تلمحه عين الناظر إليه هو عدم عنايته بهندامه .. وكان يقبل على المائدة لابساً قميصه فتخبره أمى أنه يجب أن يلبس حلة كاملة ، حينما يتناول طعام العشاء مع الأسرة . ولست أدرى كيف كان المستر ويتمان يعمل مدرساً ، فإننى لاحظت مدة إقامته معنا أنه كان يضيق بالأطفال ... » .

ولا شك أن هذه الملاحظات تبدد ما حيك من أساطير حول نجاحه كمدرس ، فإنها تقدم إلينا ويتمان شاباً يحلم أكثر مما يعمل ، وهى فى الوقت نفسه تفسر لنا قوله :

« إنى أقضى الوقت حالماً .. أدعو روحى
أنحنى نائماً كما أشاء
أراقب رمح عشب صيفى » .

وفى عام ١٨٤١ رجع إلى نيويورك لينضد الحروف ويكتب فى الجرائد ، وكان حلمه وقتئذ أن يصدر كتاباً .. ولكنه لم يكن يدرى على وجه التحقيق موضوع هذا الكتاب .

وفى عام ١٨٤٢ كتب رواية (فرانكلين إيفانز) ، وكانت تدور حول عواقب إدمان الخمر ، وقد بيع منها ٢٠,٠٠٠ نسخة ، وكان ربحه منها ٧٥ دولاراً ، إلا أن كتاباته فى سن الشباب ، على ضعف قيمتها الفنية ، تعتبر بالنسبة لدارسيه مرحلة من مراحل حياته الفنية .

وانغمر ويتمان فى حياة نيويورك فكتب المقالات والقصص والأشعار ، وفى هذه الفترة تعرف بإدجار ألن بو ، وكان بو وقتئذ شاعراً مغموراً ، واشترك ويتمان فى الحياة السياسية عضواً فى الحزب الديمقراطى ، إلا أن هذه السنوات من حياته لم تزل غامضة بعض الشىء ؟

فنحن لا ندرى مثلا : هل أحبَّ ويتمان فى هذه الفترة من حياته ؟

نحن لا نعلم شيئاً عن هذه المسألة، وكل الذى نعلمه استنتاجاً من أدبه: أنه كان شاباً وحيداً يميل إلى الكآبة.

ولعل ما يثبت هذا الرأى قوله فى إحدى مقالاته :

« إننى أتجنب الحديث عن النساء .. فهن جنس له عاداته وأفكاره وطبائعه وليس عندى من الخبرة بهن ما يمكننى من ذلك .. » .

ولقد حاول (هولوى) جاهداً أن يجد أثراً لقصة حب فى حياة ويتمان أثناء هذه المرحلة من حياته ، لكنه لم ينجح . وقد حدث أن سأله سيموندز فى خطاب عن هذه المسألة فكان أن ردَّ عليه ويتمان — بعد أن تناول بعض النقاد هذه النقطة بالذات — قائلا :

« إننى خلال حياتى الماضية قد تمتعت جنسيا ، ومع أننى غير متزوج فإن لى ستة أولاد ، مات منهم اثنان ، وأحدهم يعيش فى الجنوب وهو يكتب إلى بانتظام .. ويرجع انقطاعى عنه لأسباب خاصة تتصل بتوفير ضمانات لحياته المستقبلة .. » .

وقد نفى كثير من أصدقائه المقرَّبين هذه القصة ، فذكرت الدكتورة كلارا فى دراستها عن ويتمان أنه اضطر إلى الكذب فى هذه الرسالة حتى يبدو رجلا يحيا حياة عادية .. وكان خطاب ويتمان هذا من الأساطير التى حاول هو بنفسه إدخالها فى حياته . ويتصل بهذه القصة قصيدته التى كتبها فى الجنوب وفيها يشير إلى معرفته بامرأة ما والتى يقول فيها : « كنت مرة أسير فى مدينة آهلة وأنا أطبع فى ذاكرتى لفائدة المستقبل صوراً من عاداتها وبناياتها وتقاليدها ، إلا أننى الآن لا أذكر منها إلا هذه المرأة التى قابلتها هناك وأحبتنى .. ويوماً بعد يوم .. وليلة بعد ليلة .. كنا معاً .. » .

وهذه الأبيات من قصيدة مشهورة له إلا أن الناقد (هولوى) وجد القصيدة نفسها فى نسختها الأصلية، وكانت كلمة (رجل) تأخذ مكان لفظة (امرأة) !

فالشاعر فى قصيدته الأصلية فى صورتها الأولى يتكلم عن صديق لا حبيبة ! ومن هنا انهارت أسطورة حبه لامرأة فى الجنوب من عائلة غنية أجبرت ويتمان بعد أن عرفت العلاقة بينهما على ترك المدينة .

وعلى الرغم من تقدم الدراسات حول أدب ويتمان وحياته الشخصية لم يستطع الدارسون أن يصلوا إلى حقيقة حياته ، فقد ألقى نفسه وراء الأساطير ، ولم يستطع النقاد أمثال توماس هارندز فى كتابه (خطابات آن جلكرست ووالت ويتمان) ولا كليفلاند رودجرز وجون بليك فى دراساتهما عن ويتمان أن يعطونا صورة كاملة صادقة للرجل، على الرغم من أنهم أزالوا بعض هذه الأساطير التى اكتنفت حياة ويتمان ، هذه الحياة التى ظلت فى الظلام بالنسبة لدارسيه ، خصوصاً بين عامى ١٨٤٨ و ١٨٦٥ حتى مرضه .

وتتصل بهذه الأساطير محاولات قام بها أدباء جاءوا بعد ويتمان أرادوا فيها أن يجعلوا منه فيلسوفاً أو نبياً ، ولكنها محاولات بعيدة عن جادة الصدق ، فإن فلسفة ويتمان فلسفة واضحة ظهرت فيها انطباعات من فلسفة سبينوزا الرومانتيكية وكارليل وإمرسون وآثار من هيجل لم تصله عن قراءة هذا الفيلسوف مباشرة ، بل عن طريق بعض المقالات الصحفية . لقد كان ويتمان شاعراً غنائياً لا رجل منطق وفلسفة ، وقد بهرت روحه الصوفية أنظار الشاعر الهندى طاغور حينما زار أمريكا ، فقال إن ويتمان أول شاعر تسرى فى أشعاره روح الشرق المتصوفة .

* * *

ولقد ساح ويتمان بعد ذلك فى أنحاء أمريكا حتى قيل إنه قطع ٨٠٠٠ ميل ، إلا أنه على اهتمامه بالحياة السياسية ضاق بها ذرعاً فقد قال مرة لفردريكا برمر : «إن عفونة الروح الحزبية تمنع الرجل الحر من الانضمام إلى حزب ما..».

ولكن على الرغم من موقفه هذا ومن تدهور الحالة السياسية فى أمريكا وأوروبا نفسها لم يفقد تفاؤله وأمله فى حياة أفضل ....

« أيتها الحرية .. دعى غيرى يشعر باليأس منك
أما أنا فلن أعرف هذا الشعور
أؤغلق البيت ؟. وغاب صاحبه ؟
كن مستعداً وأبعد عنك عناء انتظاره ، فإنه سيعود ورسله سيأتون حالا ... » .

وفى عام ١٨٥٠ نرى أسلوب ويتمان واضحاً ..

أسلوبه الذى تبلور ، ليكون نهجه الشعرى الخاص به ، والذى ميز بين شعره ، الذى كتبه بالشكل التقليدى ، وشعره الحر الجديد الذى جمعه ديوانه (أوراق العشب) وإن كان شعره من ناحية المضمون لم يزل يتناول الهزيمة وأثرها ، إلا أن مسحة التفاؤل لم تفارقه ، وكان كذلك شعر الحب الذى نما خلال الصراع بين ما هو واقع وما يتطلع إليه ويتمان ، ومن هذا اللون شعره السياسى الذى تكلم فيه عن وطنه كما يجب أن يكون .

وشعره فى هذه الفترة يختلف عنه بعد ذلك حينما أخذت مسحة التجارب الروحية تظهر فيه ، وخاصة إبان الصعوبات المادية التى لقيها ، فقد أغلقت الصحـافة أبوابها فى وجهه فاشتغل مرة نجاراً كأبيه يساعد فى إقامة البيوت ، ولأول مرة منذ عشرين عاماً عاد ليعيش مع الأسرة وليشارك فى تجارب إنسانية ، فيقيم علاقات مع سائقى أتوبيس برودواى الذين يقول عنهم :

« سائقو الأتوبيس . . جماعة غريبة بسيطة من الناس
عيونها قلقة سريعة . .
وكم من ساعات فى الليل قضيتها معهم على طول خط برودواى ،
أستمع إلى واحد منهم لا للصداقة فقط ولكن للاستفادة
والدراسة . . ولعل بعض النقاد سيضحك لهذا الكلام . .
ولكننى أقول إن أثر هؤلاء السائقين يمتد ليظهر فى ديوانى
(أوراق العشب) .... » .

وإذا كان ويتمان قد تأثر بالبسطاء من الناس ، فإن أثر الخطباء العظام الذين استمع إليهم كان أثراً عظيما . فقد استمع ويتمان إلى أمثال (وليم للويد جاريسون) و (وندل فيلبس) و (إمرسون) الذى استمع إليه محاضراً عام ١٨٥٠ ، كما يظهر أثر خطيب آخر هو (هنرى وارد بيتشر) شقيق هاريت بيتشر ستو صاحبة (كوخ العم توم) ، فقد كان خطيباً ساحراً ، ويبدو أثر هؤلاء الخطباء فى أسلوبه المتموج الشعرى . ولعل رغبته فى أن يكون خطيباً ، ومحاولاته فى هذا الفن تتضح فى (أغنية نفس) فإنه يذكر فى بعض أبياتها جملا خطابية :

« أيها السادة إننى أستقبلكم » أو « أيها النساء والرجال كان من الواجب أن أعلن عن حبى لكم .. ولكننى لا أستطيع » أو « إلى يا أبنائى ....
إلى أيها الصبية والفتيات والنساء والأصدقاء القريبون إلى نفسى » .

ومع ذلك فقد خلق أسلوباً شعرياً خاصاً « أمْرَكَ » فيه بعضَ الألفاظ ، واستعمل ألفاظاً دخيلة إيطالية وإسبانية وفرنسية ، وبخاصة فى هذه القصيدة .

* * *

إن ما وصل إليه ويتمان من ارتفاع بالنثر إلى أوج شعرى رائع يشبه تماماً ما فعله فى وقتنا هذا (بول كاودل) وخلال الطبعات الكثيرة لديوانه كان يغير ما يراه مناسباً من الأبيات والألفاظ حتى استقر الديوان على الوضع الذى يحب ، وهو من خلال تجاربه هذه يرتفع بالعبارة النثرية إلى أوج شعرى جميل ..

يقول (بلث برى) إن أسلوب ويتمان الشعرى من ناحية موسيقاه الأسلوبية يسمع ولا يقرأ ، فإن أهم خصائصه الموسيقية تفقد بالقراءة .

أما استفادته من الموسيقى الإيطالية فهو نفسه يعترف بها فى مقال كتبه فى إحدى الجرائد ... ولعل أبياته هـذه تصور إلى أى مدى كان أثر الموسيقى فى نفسه :

« أحسبنى لن أفعل شيئاً خلال مدة طويلة قادمة
سوى أن أسمع وأجمع كل ما أسمعه فى نفسى
تاركاً الألحان تصل إلى
إننى أسمع شقشقة العصافير
وصوت حبة القمح وهى تنمو .. وألسنة النيران
إننى أسمع صوتاً إنسانياً .. الصوت الذى أحبه
إننى أسمع الكورس .. إنها أوبرا عظيمة
هذه هى الموسيقى الحق .. » .

وإلى جانب هذين النبعين كانت هناك قراءاته الواسعة ، وقد ذكر ويتمان فى سن متأخرة « لتروبل » كيف كان يزور حوانيت باعة الكتب القديمـة فى بروكلين ، يجوس خلالها لينتقى كتاباً ، فقرأ لشكسبير وهوميروس ودانتى ودوماس وجورج صاند وبيرنز الذى كتب عنه

مقالا مليئاً بالإعجاب والحب ، إلا أن حبه لتنيسون ظل يصاحبه طيلة حياته ، ومن أكبر الكتاب الذين تأثر بهم واعترف بفضلهم زميله الأمريكى إمرسون .

إن ويتمان أديب عصامى الثقافة ، وهو نفسه يعترف فى كتابه النثرى الأخير : « إننى لم أدرس ولم أستطع الدراسة المنتظمة يوماً ما ... » وكانت معلوماته الفلسفية مستقاة من كتب الأدب أو المقالات الصحافية أو محادثاته مع المثقفين من الرجال .

وحين تجمعت قصائد (أوراق العشب) أخذ ويتمان يجمع بيديه حروف ديوانه العظيم ، وأخيراً صدر ، وكان ذا غلاف أخضر وبه صورة للشاعر وهو يرتدى قميصاً مفتوحاً وقبعة مائلة . غير أن الكتاب لم يصادف رواجاً فى أول الأمر ، وكان أن أرسل إمرسون خطابه المشهور إلى ويتمان يهنئه فيه بصدور الديوان وقال له (إنك فى بداية عمل عظيم) لكن إمرسون تراجع بعد ذلك ، وود لو أنه لم يرسل هذا الخطاب إلى ويتمان ، وظل (أوراق العشب) مغموراً حتى ابتدأ بعض أدباء ونقاد أوروبا يلتفتون إليه ، وابتدأت أمريكا تضع يدها على شاعرها بعد أن عرفتها أوروبا به .

ولعل مرجع هذا إلى موقف الناس المعهود من كل جديد ، إلا أن الناس جميعاً كانوا فى حاجة إلى شاعر يصور حياتهم هذه الجديدة بما طرأ عليها من تغيرات وما يعترضها من طموح ، ولعل (لول) فى أبياته التالية قد عبر عن إحساس الناس حين قال :

« إن الذى يريد أن يكون شاعر هذه البلاد الواسعة
رجل قضى حياته مع الطبيعة
وتعلم الحكمة من كتبها السحرية
رجل كرياح الجنوب الحرة
يرى المذنب أخاه .. ويرى فى الحب دماء قلب أغنيته .. » .

و (لول) لم يعترف بويتمان كشاعر جديد تتطلع إليه أمريكا ، بل حذف اسمه من قائمة الشعراء الذين ستسجل أسماؤهم فى مكتبة بوسطن ، وكان يقول : « لست أدرى علام هذه الضجة ؟ لقد قرأت شعر ويتمان ولم أجد فيه شيئاً .. لم أجد شيئاً ! » . وحينما أراد الناقد الإنجليزى ماتيو أرنولد زيارة ويتمان وهو فى أمريكا عام ١٨٧٠ نصحه « لول » بعدم زيارته ، لأنها لا تستحق مشقة الرحلة .

ومرّ الزمن وأصبحت مقدمة (أوراق العشب) ذات الصفحات العشر عمود الشعر الجديد (مانيفستو) حدد فيها ويتمان رأيه فى الشعر والشاعر ، فقال : إن الشاعر الحق هو الصادق المحبوب الذى يكون أسلوبه فى متناول الجميع ، ومن أقواله فى هذه المقدمة :

« إن زمن القسس قد ولى ، وعملهم قد انتهى . إن الشعراء هم قساوسة المستقبل » .

وقد بيّن أنه لا يخلق أفكاراً ليضعها فى أذهان الناس ، ولكنه يحاول إيقاظ الأفكار المستقرة فى نفوسهم .

وربما مرّت التجربة أو الفكرة على ويتمان فيسجلها نثراً ، وكثيراً ما رجع وعبر عن التجربة نفسها أو الفكرة شعراً بالألفاظ والتراكيب اللفظية نفسها . وقد اهتم النقاد بهذه الناحية ليروا تطوره الأسلوبى فى الحالتين .

* * *

ومن المنابع الشعرية التى اغترف منها ويتمان ذكريات الطفولة .. تلك التى لونت الصور والأحاسيس ، بل إنها — فى كثير من قصائده — كانت أساس عمله الشعرى :

« كان هناك طفل يمشى قدماً إلى الأمام
وكان الشىء الذى استقبله بالدهشة أو العطف أو الحب أو الخوف
جزءاً من نفسه طيلة اليوم أو جزءاً من اليوم ، الأزهار والحشائش
وشجر التفاح وأطفال المدارس وأبناء الزنوج ..
والشوارع والناس الذين يسيرون فيها .. والسفن والحب
والداه .. وتلك التى حملته وولدته .. لقد أعطيا هذا الطفل
من نفسهما ما هو أجل من هذه الأشياء كلها ..
لقد أعطياه بعد ذلك كل يوم .. حتى أصبحا جزءاً من نفسه
الأم بكلماتها الرقيقة .. تنظف قبعتها ومئزرها
وعطر ينبعث منها ومن ملابسها كلما سارت
والأب .. قوى .. معتد بنفسه .. فيه رجولة وصرامة ..
الضربة .. والكلمة السريعة .. والمساومة المحدودة .. » .

لقد كانت حياة ويتمان الأولى وهو بعد فى مدارج الطفولة والصبا موضوعاً خصباً لقلمه الشاعر ، ويذهب بعض الذين اهتموا بحياة ويتمان إلى أن حياته العائلية لم تكن سعيدة ، وأن الانسجام لم يسد العلاقة بين الوالدين .

وقد انتقلت الأسرة فى عشرة أعوام إلى أماكن كثيرة ، ولا شك أن حياة الانتقال والإقامة لفترة قصيرة ثم الرحلة إلى مكان آخر شىء أزعج أم ويتمان التى كان حلمها الاستقرار والهدوء . وكانت أمه سيدة أمية ولكنها كانت فى الوقت نفسه صاحبة خيال وبراعة قصصية .

وتعتبر جماعة (الكويكرز) من المؤثرات التى طبعت شعر ويتمان بطابعها حتى أننا نستطيع أن نحدد خصائصه الشعرية استناداً إلى أثرهم الفكرى فى فلسفته الرومانتيكية وتصوفه الشرقى ، وكثيراً ما أشار شاعرنا إلى (هكس) معتبراً إياه كالخيام أو إمرسون أو جوته ، وكان يقول عنه إنه صاحب شخصية مغناطيسية .

ولا يدانى أثر هذه الجماعة إلا انطباعاته الأولى عن موطنه الأول (فالجزيرة الطويلة) أو (بومانوك) — كما يحلو له أن يذكرها فى شعره مستعملا الاسم الهندى — كانت أرضاً عذراء وليست كما هى عليـــه الآن ، ولا شك أن الطبيعة التى وصفها ويتمان فى (أوراق العشب) تتكئ على هذه الصور المحفورة فى ذهنه عن موطنه . يقول ويتمان فى كتابه النثرى الأول :

«إن مهد طفولتى وشبابى ورجولتى هذه (الجزيرة الطويلة). ويا طالما قضيت النهار كله أو نصفه سائراً فى طرقاتها الساكنة مستنشقاً روائح أزهارها البرية .. وعلى طول شواطىء الجزيرة قضيت إجازاتى ماشياً، أو فى زورق ، أو محادثاً الفلاحين والصيادين » .

وكان للبحر أثره فى نفسه ومن ثم فى شعره .. البحر بمناراته الهادية للسفن فوق سطح الجزيرة .. بطيوره البحرية .. وأمواجه الهادرة ..

وكانت من أولى تجاربه الشعرية قصيدته فى السفينتين (بريستول) و (مكسيكو) اللتين غرقتا أمامه . وقد أشار إليهما فى (أغنية نفسى) ، إن البحر وما يتصل به مادة شعرية استقى منها شاعرنا العظيم .

ولقد تضافرت هذه العـــوامل جميعاً لتجعل من (أوراق العشب) كتاب المستقبل كما قال ويتمان نفسه ، وقد أثبتت الأيام صدق قوله ، فقد ترك ديوانه آثاراً فى الأدب الأمريكى والأدب الأوروبى فالكتّاب الشبان فى أوروبا وخاصة فى انجلترا وألمانيا وفرنسا يتخذونه نبراساً ومرشداً . وقد أصبح ويتمان فى أيامنا هذه من أعلام الأدب العالمى مثل زولا وديستويفسكى وأمثالهم .

والاهتمام بويتمان يزداد يوماً بعد يوم حتى أننا لنخطئ عدد الدراسات التى صدرت عنه . ومهما بالغنا فى حب ويتمان أو كرهه فإننا لا نستطيع إغفاله ، فهو واحد من عمد الأدب العالمى الحديث وقد تأخر الالتفات إلى أدب ويتمان باستثناء كتاب (جون أدنجتون سيموندز) الذى صدر عام ١٨٩٣ . وكل ما كتب عن ويتمان قبل ذلك كان بأقلام حوارييه أو المعجبين به ، ولم يكن إلا دعاية لا نقداً علمياً ، ومن أهم الدراسات التى لا تخلو من إعجاب بويتمان — ولكن الإعجاب لم ينس صاحبها روح النقد الحق — كتاب (إدوارد كاربنتر) بعنوان (أيام مع والت ويتمان) ، ومن الدراسات التى أفسحت مجالا أمام اسمه فى فرنسا كتاب (ليون بازالجت) بعنوان (والت ويتمان الرجل وكتابه) وإن كان مؤلفه قد اعتمد على كثير من كتب المعجبين ، كما أنه سجل بعض الخرافات التى عمل ويتمان نفسه على اختراعها وانتشارها والتى وقف أمامها منكراً (بلث برى) . وإلى جانب هذه الدراسات التى نذكرها على سبيل المثال لا الحصر كتاب (بازل سلنكورت) بعنوان (والت ويتمان .. دراسة نقدية) وقد صدر عام ١٩١٤ .

يقول شكايبرج : « لسنا بمغالين إذا قلنا إن أمريكا لم تأخذ مكاناً فى الأدب العالمى إلا بأدب ويتمان » . وإن كان كوبر وإدجار ألن بو قد عمّقا جذورهما فى الأدب الأوروبى إلا أن ويتمان لم يحافظ على التقاليد الأكاديمية الأوروبية لا فى الأسلوب ولا فى المضمون كما فعل زميلاه ، ولم يكن ذلك مصادفة ولكنه قصد ونهج خاص .

وقد عُرف ويتمان بكلامه عن الحقيقة وعن أمريكا الحديثة وعن الديمقراطية بطريقة تخالف تماماً طريقة (كوبر)، وكان أكثر ميلا إلى روح جان جاك روسو.

يقول ويتمان: «لم يتكلم أديب إلى الناس مباشرة قبلى».

وفى عام ١٨٧١ فسر نهجه الشعرى فكان يقول عنه: (إنه تعليم الناس عظمة حياتهم)، إلا أننا مع ذلك نستطيع أن نقول: إن (أوراق العشب) اليوم ليس كتاباً شعبيًّا فإن القارئ الأمريكى العادى لا يلتفت إليه .. ذلك القارئ الذى كان همُّ ويتمان أن يصل إلى نفسه.

وكان ويتمان على الرغم من غرابته السيكلوجية — أحد كتاب أمريكا القلائل فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر مثل إدجار بو، وملفل، وثورو، وهاوثورن الذين كانوا نتاجاً مذهلا لثقافة بادئة إلا أن ويتمان تفرد بأنه قدَّم وطنه إلى الأدب العالمى.

يقول سيموندز «لقد قرأت (أوراق العشب) فى سن الخامسة والعشرين فأثر فى نفسى تأثيراً لا يشابهه إلا أثر الإنجيل فقد فاق أثر أفلاطون وجوته. إنه كتاب غير وجهة نظرى إلى الأشياء».

* * *

ونستطيع أن نقرر أن ويتمان افتتح عهداً جديداً للشعر نرى أثره فى أدب (أرنو هولز) الألمانى عام ١٨٩٩.

إن الشعر الحرَّ أو النثر الشعرى قد عُرف قبل ويتمان، ولكنه هو الذى أرسى قواعده وعرف به كشاعر له أسلوبه الخاص فى هذا اللون من التعبير، وخلال الحرب الكبرى الأولى وبعدها كان كتاب الشعر الحر كلهم يشيرون إلى ويتمان كأستاذ ومرشد.

وهناك ظاهرة هامة استعان بها شعر ويتمان، هى تناوله للجنس بصراحة، وقد تتلمذ على هذا الاتجاه الكاتب الإنجليزى المعروف (لورنس). ويرى بعض النقاد أن قيمة ويتمان كرائد تبدو فى هذا الاتجاه. يقول فرانك هارس فى ترجمته الذاتية (حياتى وغرامياتى) ١٩٢٦:

«إن ويتمان هو أول الرجال العظام الذين تناولوا بصراحة تامة مسائل الجنس، ولا شك أنه فى الخمسمائة السنة القادمة سيبقى — كما هو — رائداً من الرواد المعروفين فى هذا الفتح العظيم».

وقد ثار عليه بعض مواطنيه، بل لقد ثارت عليه أوروبا نفسها فقد نادى إدموند جوسيه عام ١٨٩٦ بأن ويتمان يستحق المحاكمة لخروجه على الآداب العامة، وأنه يجب أن يبعد من زمرة الشعراء. أما جورج براندز فلم يهتم بويتمان وأدبه ولم يذكر اسمه إلا مرة واحدة أثناء زيارة له لأمريكا عام ١٩١٣ وذلك حين قال: «إننى لا أرى شيئاً ذا قيمة فى ويتمان أو أوسكار وايلد .. إنهما عندى شخص واحد ...».

وقد كان الشعر الأمريكى منذ أيامه الأولى على الرغم من مسحة التفاؤل البادية عليه يحمل روح الشك والحيرة. وكان فى أول أمره شعراً اجتماعيًّا ولكنه تحوَّل بعد ذلك من تناول مشكلة الحرية فى أمريكا إلى (تجربة الديمقراطية) كما سماها ستكلير مرة، فقد طالب الشعر الأمريكى بالديمقراطية حتى ابتدأ — بعد ذلك — يشك فيها، وقد كان هذا الشك التيار الخفى القوى فى الأدب الأمريكى فى أوائل هذا القرن، ولكن هذه الحركة لم تنبع إلا على أساس من كتاب نثرى صغير لوالت ويتمان فى الديمقراطية، ولقد كان هذا الكتاب بمثابة (المانيفستو) لما نسميه الآن بالأدب الأمريكى، فقد ترك أثراً فى نفوس كتاب وشعراء كثيرين، إلا أنه فى الوقت نفسه يحمل شكًّا فى الحرية السياسية. وكان هذا نتيجة للمجتمع وظروفه القاسية التى ابتدأ تحت ضغطها يفقد السيطرة على نفسه فأصبح (حكم الديمقراطية) يقود إلى مأساة، ولكن هذه الروح الثنائية فى كتابات ويتمان كانت هى نفسها ثنائية فى الشعر الأمريكى، حتى لقد أطلق (جوهانز جنسن) على ويتمان (المدخل إلى أمريكا) أو إلى الشعر الأمريكى على الخصوص.

مشكلات الإضاءة فى المسرح

بقلم الدكتور أنيس فهمى

منذ أن انتقل مكان العرض المسرحى من الميادين العامة إلى الصالات المغلقة أصبحت مشكلة الإضاءة الصناعية فى المسرح من أهم المشكلات التى يواجهها المشتغلون بفن العرض المسرحى .

وإذا رجعنا إلى القرن السابع عشر وجدنا أن وسائل الإضاءة كانت تنحصر فى أنوار الحافة (la rampe) وهى ذلك الشريط من النور الذى يمتد على طول الحافة الأمامية لخشبة المسرح ، والثريات المضيئة المنظورة وغير المنظورة ، المدلاة من سقف المسرح ، وكان يستخدم فى إضاءتها الزيت أو الشموع . وقد اعتاد موليير فى مسرحه أن يستعمل ثمانياً وأربعين شمعة فى الحافة المنورة واثنتى عشرة ثريا فى كل منها عشر شمعات .

وفى أوائل القرن التاسع عشر بدأ استعمال الغاز فى المسرح ، فاستبدلت بالثريات الأمشاط العلوية للإنارة (les herses) ، وبدأ استخدام الأمشاط الجانبية الرأسية (les portants) ، والأمشاط الأفقية (les traînées) . وقد كان من آثار استعمال الغاز أن ازدادت قوة الإضاءة فى المسرح ؛ كما أمكن التحكم فى شدتها عن طريق فتح صنابير الغاز المختلفة أو إقفالها . ومنذ ذلك الحين والنظارة يشاهدون التغييرات المختلفة التى تطرأ على إضاءة المنظر خلال العرض المسرحى .

وقد كان لإدخال الكهرباء فى الإضاءة المسرحية منذ عام ١٨٨٠ حتى اليوم أثر كبير فى زيادة قوة الإضاءة ، وفى السهولة التى يمكن بها التحكم فى شدة الإضاءة ، كما أمكن استخدام الأضواء الملونة ؛ هذا بالإضافة إلى زيادة الأمان من خطر الحوادث أو اشتعال الحريق .

ولكن نظام الإضاءة لم يتغير باستخدام الكهرباء ؛ إذ ظلت الحافة المنورة ، وأمشاط النور العلوية والجانبية تؤدى عملها ، ويتكاتف بعضها مع بعض فى توزيع إضاءة منتظمة وشاملة للممثلين والمناظر المسرحية وقطع الأثاث . وقد ساعدت الظلال النسبية على خداع نظر المتفرجين ، وإظهار المناظر المرسومة فى حالة مجسمة .

ولكن مشكلة جديدة ظهرت نتيجة لاستعمال الإضاءة الشديدة المركزة ، الصادرة من طارحات الضوء (projecteurs) التى ما تكاد أشعتها القوية تلامس قماش المناظر المرسومة حتى تفضح الحيل التى لجأ إليها المصور فى رسمه للقماش ، وتطمس حيوية الرسوم ، وتطفئ الدرجة اللونية ، وتقتل الظلال المختلفة الدرجات وتقضى على الإحساس بالبعد الثالث . ونتيجة لذلك اضطر الفنيون إلى استخدام المناظر المشيدة (le décor construit) التى تعطينا إحساساً بالمساحة والعمق والبعد الثالث ، والتى تحتاج فى تصميمها وتركيبها إلى مهندس مختص .

وعند ما أوجد أندريه أنطوان المسرح الحر فى

فرنسا وأوغل فى الواقعية ، فخلق الديكور الواقعى عن طريق استخدام أدوات ونقوش وزخارف حقيقية ، لاحظ أن هذه الأدوات الحقيقية ، نتيجة لتنوع مصادر الضوء المستعملة فى المسرح ، لا تعطى الإحساس بالواقعية المنشودة ، ومن ثمّ تفقد تأثيرها على النظّارة . وقد حاول أنطوان حلّ هذه المشكلة بأن طلب إلى مصمم الديكور أن يبرز الأشياء الحقيقية عن طريق الظلال المرسومة .

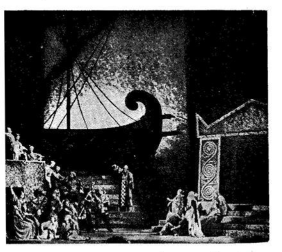
وينطبق على ماكياج الوجه الذى يستخدمه الممثل فى التنكر ما ذكرناه عن المناظر المسرحية وتأثير الإضاءة عليها .

ومنذ ذلك العهد أصبح همّ المخرج ومصمم الديكور إيجاد الانسجام والتوافق بين الممثل وقطع الأثاث والمعدّات المسرحية ، وبين وحدات الديكور المختلفة .

ولتحقيق هذه الوحدة الفنية المرئية يمكن الالتجاء إلى أحد حلول ثلاثة :

١ — إذا اعتبرنا الرأى القائل بأن الشخوص المسرحية عبارة عن بقع ملوّنة منتزعة من صميم الديكور ، وليس لها كيان خاص بنفسها ، فإننا نعود بذلك إلى النظرية القديمة التى تتطلب ديكوراً مرسوماً وملابس مرسومة تعطى للمتفرج ، إيحاء بنوع من التجسيم الاصطلاحى الذى لا يعتبر الممثل أكثر من أنه قطعة منتزعة من الديكور .

وعلى أساس هـذه النظرية صمم جان هيجو « Jean Hugo » فى عام ١٩٢٤ ديكورات وملابس مسرحية « روميو وجوليت » التى أعدّها جان كوكتو إعداداً جديداً للمسرح . وعلى الأساس نفسه يصمم الديكورات ليون باكست « Léon Bakst » وأمثاله غيره من مصممى فرقة « Ballets Russes » الفرنسية ،



منظر من أوبرا « ديدو وأنياس » ويظهر فيه توزيع الإضاءة بكيفية توحى للمتفرج بمنظر البحر والسماء

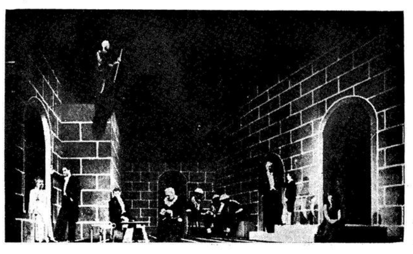
الذين ينظرون إلى الشخوص المسرحية نظرتهم إلى بقع ملوّنة متحركة انفصلت من صميم الديكور .

وفى هذه الحالة تستعمل طريقة الإضاءة المنتظمة الشاملة المعتادة التى تهدف إلى إظهار الممثل والديكور بدون اللجوء إلى استخـدام طارحات الضوء ذات الأشعة المركزة إلا نادراً .

٢ — أما الحل الثانى فيهدف إلى إيجاد توافق بين الديكور المرسوم ، وبين منظر الممثل المجسم كما يراه المتفرج .

وفى هذه الحالة تستعمل الإضاءة المزدوجة ؛ إذ يضـاء الديكور بوساطة الأشعة التى يستقبلها من أنوار الحافة والأمشاط العلوية والأمشاط الجانبية ، على حين تسلط طارحات الضوء على المناطق التى يلعب فيها الممثل .

٣ — وأما المدرستان الألمانية والروسية فقد اتجهتا منذ عام ١٩٢٥ نحو تكييف المناظر المشيدة بالنسبة لمنظر الممثل المجسم للعين الرائية .



منظر من مسرحية « أنتيجونى » ويتضح فيه توزيع الإضاءة على الديكور والممثلين

وفى هذه الحالة فقط تلعب الإضاءة المزدوجة دوراً هاماً ايجابياً ، إذ يضاء المكان كله بالطريقة المعتادة ، وتستخدم طارحات الضوء التى توزع أضواءها على عناصر الديكور المشيد وعلى الممثلين فى الوقت نفسه .

ويتضح مما سبق ذكره أهمية تنظيم عملية الإضاءة والسيطرة عليها ، حتى فى حالة استعمال الضوء العادى ؛ وبالطبع تزداد هذه العملية دقة وصعوبة فى حالة استعمال الإضاءة الملونة .

ولقد فطن مصممو الديكور عن طريق تجاربهم فى خلال القرن التاسع عشر إلى نوع التغيرات التى تطرأ على القماش المرسوم إذا سلطت عليه الأضواء الصناعيـة المعتادة (الأزرق والأحمر والأصفر والأبيض) مختلطاً بعضها ببعض ، باستثناء الضوء الأزرق الذى يستخدم وحده لإعطاء التأثير اللازم للإضاءة بالليـل ؛ فقد لاحظ هؤلاء الفنيون أن الديكور المرسوم يتأثر كثيراً بالانتقال بالإضاءة من إضاءة الشمس إلى إضاءة الليل . وفى وقتنا الحالى حيث يتيح النظام الحديث للإضاءة الفرصة لإسقاط ألوان كثيرة لا حصر لها على الديكور المرسوم ، فإن طبيعة الديكور تعانى أشدّ المعاناة من هذه الإضاءة المتغيرة .

ولذلك فإن الديكور المرسوم الذى تتتابع عليه إضاءة الشمس وإضاءة الليل فى خلال الفصل نفسه من المسرحية يجب أن يوضع له ثلاثة تخطيطات : تخطيط للإضاءة الساطعة أثناء النهار ، وآخر للإضاءة المتوسطة ، وثالث لإضاءة الليـل . أما إذا كان الديكور المرسوم مما يظهر فى أثناء النهار فى أحد فصول المسرحية ويظهر مرة أخرى فى أثناء الليل فى فصل آخر من المسرحية ، فيستحسن أن يعمل تصميمان للديكور نفسه : أحدهما خاص بإضاءة النهار ، والآخر خاص بإضاءة الليل .

ويجب التنبه إلى أنه عنـد استعمال الديكور المرسوم يستحسن الاقتصاد الشديد فى استعمال مرشحات الألوان (filtres colorants) . أما فى المناظر

المشيدة فإن المصور لا يرسم الديكور بالمواد الكيماوية ، ولكن يرسمه باستخدام الأشعة الملونة لطارحات الضوء . وينطبق هذا القول على الملابس التى تسلط عليها الأشعة الضوئية من مختلف الأضواء والألوان .

* * *

فلننظر الآن : ماذا يصنع المخرج المسرحى ومصمم الديكور ليحققا الإضاءة الحديثة لمشاهد العرض المسرحى ؟

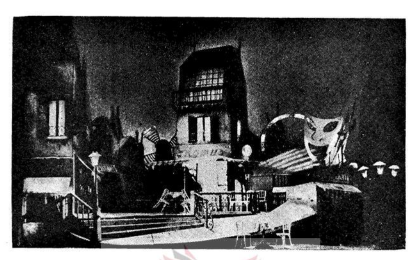
إن المسارح التى أنشئت قديماً ليس من السهل فيها تكييف خشبة المسرح ولا صالة النظّارة لمقتضيات الإضاءة الحديثة ، ولذلك حاول المختصون التغلب على هذه المشكلة بإيجاد حلول تعتبر نوعاً من الإسعاف السريع . ومن أهم هذه الحلول وضع طارحات الضوء إما على امتداد «بلكون» المسرح ، وإما فى المقصورات الأمامية الموجودة فى الأدوار العليا من المسرح ، وإما فى وسط المستشرف (Amphithéâtre) أو فى قباب المسرح (Coupoles) . وتؤدى طارحات الضوء فى هذه الأمكنة خدمات جليلة للعرض المسرحى .

أما الذى ينقص الغالبية من المسارح الحالية فهو وجود كوبرى أو جسر من طارحات الضوء (point volant de projecteurs) يثبّت فى وضع أفقى فوق إطار المسرح مباشرة . وللإفادة هذا النقص لجأت بعض المسارح إلى تثبيت عدد معين من مركزات الضوء (spots) فوق المشط الأول من أمشاط الإضاءة العلوية .

ومما يضايق المخرج كثيراً فى إعداد الإضاءة اللازمة لمسرحية من المسرحيات اختلاف نظام الإضاءة فى مسرح عنه فى الآخر من حيث الأجهزة الضوئية وطارحات الضوء ونظام وضعها وعددها ، وحتى مرشحات الألوان التى تستخدم فى طارحات الضوء ومركزات الضوء وأنوار الحافة والأمشاط العلوية والجانبية قد تختلف درجاتها اللونية ، حتى أن المخرج كثيراً ما يجد اختلافاً بين الأصفر الموجود فى أنوار الحافة ، والأصفر الموجود فى الأمشاط العلوية ، والأصفر الموجود فى طارحات الضوء ؛ وهكذا بالنسبة لباقى الألوان أيضاً . ولعل القارئ يمكنه بعد ذلك أن يتصور مدى العناء والمشقة التى يلاقيهما المخرج ليكيف احتياجات المسرحية بالنسبة لإمكانيات الإضاءة الموجودة فى كل مسرح على حدة .

* * *

ولما كان الهمّ الأول للمشتغلين بفنون العرض المسرحى هو محاولة خلق إحساس بالواقع لكل ما يدور على خشبة المسرح ، فقد توصل الفنيون إلى استخدام ما يسمى بالسيكلوراما (cyclorama) وهى عبارة عن ستار دائرى يوجد فى مؤخرة المسرح ذى لون أزرق ناصل . وعلى هذا الستار تسقط أضواء متغيرة الألوان ، بحيث يعطى شكل السحب العاصفة أو الأمواج المتحركة ، كما يعطى للرائى شكل سقوط البرَد أو المطر أو شكل السماء التى تعج بالنجوم المضيئة ، أو صورة للقمر أو لأنهار جارية أو لمساقط المياه وهلمّ جرًّا ... وبهذه الطريقة أمكن الاستغناء عن المناظر المرسومة ، وإحلال الفانوس السحرى محلها . وبذلك دخلت الإضاءة فى عهد جديد هو عهد الديكور المضىء (decor lumineux) أو الديكور ذى الإضاءة المسقطة (décor projeté) . وهذا النوع من الإضاءة قد يكون ثابتاً أو متحركاً (سينما) . والصعوبة التى يصادفها الفنيون فى هذه الحالة هى الاحتفاظ بوضوح الصورة المسقطة على الستار ، على الرغم من الإضاءة الشديدة اللازمة لإضاءة مقدمة المسرح ، ليتمكن الجمهور من رؤية الممثلين ، إذ أنه من المعروف أنه كلما اشتدت الإضاءة فى مقدمة المسرح زاد شحوب الصورة المسقطة على الستار الخلفىّ (السيكلوراما) .



منظر من أوبرا « البوهيمية » ويظهر فيه توزيع الإضاءة على عناصر الديكور المختلفة

ويمكن التغلب على هذه الصعوبة إلى حد ما فى المسارح ذات المساحة الواسعة ، باستعمال جهازين لإسقاط الصور على ستار المؤخرة بدلا من جهاز واحد، وفى هذه الحالة تكون مهمة تطابق الصور مهمة شاقة ومتعبة .

وفى بعض المسارح الكبرى كمسرح الأوبرا بباريس ، يوجد ما يسمى بالبانوراما (panorama) وهى نصف أسطوانة من الصلب يبلغ مسطحها الداخلى ٩٤٠ متراً مربعاً وتزن اثنين وعشرين طناً . وفى الحالة التى لا تستعمل فيها تظل البانوراما مدلاة من سقف المسرح على بعد ثلاثين متراً من خشبة المسرح ، فإذا ما استدعت الحاجة استعمالها فى أحد فصول المسرحية ، أمكن إنزالها فى أقل من دقيقة ، وفى صمت تام بحيث لا يحس بها أحد ، ثم تتولى بعد ذلك طارحات الضوء عملية رسم المناظر الطبيعية بإسقاط الأضواء الملونة على البانوراما ، فيمكن للمتفرج أن يشاهد فى واقعية مذهلة عمق السماء وألوان الشمس المختلفة ، وتلألؤ النجوم ، وتحرك السحاب ، وغير ذلك من المناظر الطبيعية الخلابة .

* * *

إن الإضاءة المسرحية تزحف باستمرار إلى الأمام لتأخذ مكانها الطبيعى ، ولتلعب دورها لا بالنسبة لإضاءة المسرح والممثلين والمناظر فحسب ، بل لتكون عاملا أساسياً فى إبراز هدف المؤلف فى المسرحية النفسية والرمزية والتعبيرية والسريالية ، كما أنها بالنسبة للمسرحيات الواقعية تعتبر عاملاً مهماً فى خلق الشعور بالواقع لدى الممثل والجمهور على حد سواء .

المراجع

1. André Boll: Problèmes d'Eclairage; Paris 1947.
2. Stanley McCondless: A method of lighting the Stage; N.Y. 1955.

تحليل لمسرحية « ثورة الموتى »

بقلم الدكتور مصطفى بدوى

نُقلت هذه المسرحية للكاتب الأمريكى «أروين شو» إلى اللغة العربية مرتين فى خلال العامين الماضيين ، ومثلتها الإذاعة العربية فى البرنامج الثانى ، كما أنها أيضاً كانت من بين المسرحيات المترجمة التى أخرجها المسرح القومى فى موسم هذا العام . ولعل فى هذه الاعتبارات ما يبرر ضرورة نقد المسرحية ، ودراستها دراسة جدية نزيهة . فلم تحظ مسرحية أخرى فى الأدب الحديث على هذه الدرجة من التقدير والاهتمام ، على الأقل من جانب الممثلين والمخرجين ، إن لم يكن من جانب النقاد فى هذا البلد . لقد عقد البرنامج الثانى ندوة لمناقشة هذه المسرحية ، وكنت أحد الذين دعتهم الإذاعة إلى المشاركة فى هذه الندوة ، وأدهشنى حقاً أن أجد بعض زملائى يتحدث عن هذه المسرحية كما لو كانت من روائع الأدب المسرحى العالمى حقاً .

• • •

و« ثورة الموتى » — أو على الأصح « ادفنوا الموتى » إن شئنا أن نكون قريبين من عنوان المسرحية باللغة الإنجليزية — كتبها مؤلفها عام ١٩٣٦ وإن كنا فى غير حاجة إلى معرفة هذا التاريخ ، إذ أن موضوع المسرحية وأسلوبها وشكلها جميعها تدل على أنها كتبت فى الفترة ما بين الحربين العالميتين .

وإروين شو (المولود عام ١٩١٤) ، مثل أوديتس (Odets) الذى يفوقه شأناً ، من كتاب المسرحية الذين يهدفون فى كتاباتهم إلى النقد الإجتماعى ، وقد بدأت حركة النقد الاجتماعى فى المسرح الأمريكى تقريباً بعد الحرب العالمية الأولى بكتاب مثل : إلمر رايس (Rice) وجون هوارد لوسون (Lawson) استخدموا أيضاً شكل المسرحية التعبيرية . ولا غرابة فى ذلك ، فقد شاع الشكل التعبيرى فى روسيا بعد الثورة ، ووجد الروس فى ثورته على أوضاع المسرحية التقليدية ، وفى تحرره الفوضوى من قواعدها أبلغ تعبير عن الروح الثورية . لذلك كان طبيعياً أن يتأثر بهذا الشكل أولئك الكتاب الأمريكيون الذين عطفوا على الثورة الروسية . ويجدر بنا أن نذكر هنا كلمة عن الشكل التعبيرى ، نشرح فيها بإيجاز طبيعته ونشأته [1] .

ظهر لفظ « التعبيرية » أول ما ظهر فى بداية القرن العشرين ، كاصلاح نقدى فى ميدان الرسم ، وقصد به أسلوب جديد فى الرسم : يخالف أسلوب المدرسة التأثرية الشائعة ، ويثور عليه . ثم دخل الاصلاح ميدان النقد المسرحى بعد الحرب العالمية الأولى ، وظهرت المسرحيات التعبيرية فى بادىء الأمر فى العقد الثانى من القرن العشرين لكتاب مثل رينهارت سورجى (Sorge) وإرنست تولر (Toller) والتعبيرية ثورة على الطبيعة أو الواقعية المتطرفة (التى تأثرت بروح العلم ، كما فهم الناس فى القرن التاسع عشر) من ناحية ، وعلى الرومانطيقية الجديدة التى ظهرت عند منزلتك من ناحية أخرى . فالرومانطيقية فى نظر التعبيرية لم تكن إلا فناً رقيقاً جميلاً خالياً من الحياة ، والطبيعة

(١) انظر كتاب :
Eric Bentley, *The Modern Theatre*, London, 1948.

لم تكن إلا حياة بدون فن أو جمال . لذلك حاولت التعبيرية أن تجد مزيجاً من الفن والحياة ، أو أن « توفق بين الأرض والسماء ، .. بين الواقع الملموس وأشواق الإنسان الخالدة » . ويلخص لنا الناقد المسرحي الكبير أريك بنتلي مميزات التعبيرية في صورتها الأصلية قائلا : إنها ذاتية تحاول تصوير المشاعر الذاتية ، ولا تحاول أن تصور أثر الواقع ، بقدر ما تحاول التعبير عن العالم الباطني : عالم اللاوعي والأحلام ، كما أنها تؤكد قيمة الإنسان وكرامته ، وتستعمل أسلوباً غنائياً ، وتتبع نهجاً موسيقياً يعتمد على الانتقالات السريعة والمقابلة بين الأحداث بدلا من النهج الزمني المطرد المنطقي الذي نجده في الشكل التقليدي . ويعزو بنتلي ظهور التعبيرية إلى ثلاثة عوامل : تأثير الكاتب الكبير استرندبرج (Strindberg) ويأس المراهقة ، واكتشاف إمكانيات الكهرباء كوسيلة فنية لإضاءة المسرح . فالتعبيرية تعبير عن جيل معين بما فيه من قلق وهيستريا وشعور بالأزمة والعجز . والذي جعل من التعبيرية حركة مسرحية شهيرة هو الأزمة النفسية التي كان يعانيها الجيل الذي عاصر الحرب العالمية الأولى ، وهذا بالطبع بالإضافة إلى براعة الإضاءة الكهربية التي ظهرت أول ما ظهرت في هذا النوع من التأليف المسرحي . ولقد أثار خلو المسرحيات التعبيرية أحياناً من الواقع الموضوعي الملموس اهتمام المخرجين بالأضواء والألوان والعناصر المرئية عامة ، فجعلوا من هذه الأشياء لب المسرحية وجوهرها ، بدلا من العناصر المسرحية الحقيقية . وهذه العناصر الشكلية هي التي اقتبسها نفر من الكتاب الذين كتبوا ما يعرف بمسرح النقد الإجتماعي في أمريكا .

ولنعد الآن إلى مسرحية إروين شو . فإن موضوعها هو الحرب وما شابه الحرب مثل اضرابات العمال وغيرها من الموضوعات الأثيرة عند كتاب مسرحيات النقد الاجتماعي الأمريكيين . والفكرة الخيالية التي تقوم عليها قصة المسرحية : هي قيام ستة جنود قتلى وبعثهم من قبورهم ورفضهم أن يدفنوا ، فهلا ! ، وهي فكرة طريفة حقاً ، وإن كان بعضهم يزعم أن إروين شو ليس صاحبها ، وإنما أخذها عن غيره [1] ، ولنبدأ بعرض موجز لقصة المسرحية .

يفتح الستار على جاويش وأربعة جنود يحفرون في إعياء قبراً عميقاً ، لكي يواروا فيه جثث ستة جنود قتلى . وبعد أن يقوموا بدفنهم وأثناء تلاوة الصلاة على أرواحهم تنهض الجثث ببطء من القبر ، وترفض الدفن . فيذهب الجاويش لينبئ الكابتن بالخبر ، ويأتي الكابتن ، ويرى الجثث واقفة ، فيقول إنه لا يعجب كثيراً ، لأنه كان يتوقع أن يحدث شئ مثل ذلك يوماً ما . ويذهب ليخبر الجنرالات فيهزءون به ويسخرون منه ، ويدعون أنه مخمور يتوهم هذه الأشياء ، وينهونه عن الإفراط في شرب الخمر . ومن باب الحيطة يأمرون الطبيب بأن يصحبه ليفحص الجثث ويدلي بتقرير طبي رسمي عنها . فيفعل الطبيب ذلك ويقرر أن أصحاب الجثث جميعاً موتى ، إلا أنه بدوره يؤكد للجنرالات أنهم بالرغم من ذلك واقفون في قبرهم المشترك يرفضون أن يدفنوا . حينئذ يفكر الجنرالات في وسيلة لجبرهم على الدفن ، وبعد شئ من التردد يذهبون إليهم ، ويخطب الجنرال الأول فيهم فلا يعيرونه اهتماماً ، ولا يجيبونه . بعد ذلك يذهب الكابتن إليهم ويتحدث إليهم محاولا إقناعهم بالعدول عن قرارهم فيفشل بدوره ، وإن كان يحظى منهم برد . إذ يقولون له : إنه لم يعد في مقدور أحد الآن أن يأمرهم ، وإن قوادهم قد باعوهم بثمن بخس ، وإنهم لم يقتلوا من أجل قضية يؤمنون بها ، وكان

---

(١) انظر الكتاب :

Joseph Wood Krutch, *The American Drama since 1918*, New York, 1957, p. 278.

من الممكن أن يموتوا فى سلام لولا هذه الحرب الضروس . وينتهى الأمر باستسلام الكابتن واقتناعه بكلامهم . ثم ترتفع الصلوات فى الكنائس طالبة من الرب أن ينقذ البلاد ويثنى هذه الجثث الثائرة عن عزمها . ولكن بدون جدوى . ويستمر الأمر طويلا على هذه الحال . وتضطر الصحف إلى نشر الخبر . غير أنها تصوغه فى أسلوب غامض لا يفهم منه الموقف على حقيقته . كما يذاع الخبر فى الإذاعة بعد أن يصيبه التشويه الكامل بحيث لا يظهر الجنود الموتى فى صورتهم الحقيقية ، أى كأفراد عرفوا بشاعة الحرب وما فيها من خداع وأوهام ، وثاروا على الموت فى سبيل الحياة الهادئة المسالمة ، وإنما يظهرون فى ثياب الأبطال الذين رفضوا حتى الدفن . وظلوا واقفين ثابتين حتى بعد الموت ، لأنهم يؤمنون بقضية بلادهم . وسيظلون واقفين حتى النصر . وهذا هو أصدق دليل على سمو الروح المعنوية التى للشعب الأمريكى ! .

هذا هو ظاهر الموقف وما يقال للجمهور ، أما باطنه فغير ذلك . فالجنرالات فى حالة قلق خطير ولا يزالون دائبى البحث عن وسيلة لحل الأزمة ، حتى تطرأ للكابتن فكرة إحضار نسوة الجنود القتلى للتأثير فى مشاعرهم وإقناعهم بوجوب دفنهم . فتحضر النسوة فيخاطبن الرجال . ولكن بدون جدوى أيضاً ، ويحتل حديث النسوة مع رجالهن ما لا يقل كثيراً عن نصف المسرحية . وبعد أن يفشل النسوة يحاول رجل الدين من جديد أن يصلى للرب عسى أن يطرد روح الشيطان الخبيث الذى تقمص هذه الجثث . ولكنه لا يحظى من الجثث إلا بالضحكات والسخرية . ويقوم الجنرال الثالث أخيراً بمحاولة يائسة للتخلص من الجثث ، فيصوب المدفع إلى القبر ويطلق النار عليه ، إلا أن الجثث تمر أمام فوهة المدفع بدون مبالاة . ويسدل الستار أثناء مرورها واستمرارها فى السير ببطء ، وبدون اكتراث حتى تخرج من المسرح يتبعها الجنود الأربعة الذين كانوا يحفرون القبر فى بداية المسرحية . ولا يبقى إلا الجنرال الثالث مكبّاً على مدفعه الصامت المصوب إلى القبر الفارغ .

• • •

فالمسرحية إذن تتضمن دعوة إلى السلام . وهى من النوع الذى يخدم قضية معينة . يسمونها (drame à thèse) هذه القضية يعرضها المؤلف . أولا عن طريق خلق الجو الموحى بكل ما فى الحرب من دمار وضياع . وقد نجح المؤلف حقاً فى خلق هذا الجو . فهناك جثث القتلى الستة ترقد فى ركن من المسرح . حتى يتم حفر القبر المشترك الذى ستوارى فيه . وهناك الجنود الأربعة الذين يقومون بحفر القبر منهوكون من العمل لا يكادون يستطيعون أن يمضوا فى الحفر من فرط إعيائهم ، متذمرون من حياتهم ، متبرمون من وضعهم الجديد . لقد عرفوا الآن الحرب على حقيقتها . ولم يجدوا فى ميدان القتال إلا البراغيث والرائحة الكريهة المنبعثة من جثث القتلى . ويلجأ المؤلف إلى حيلة بارعة فيجعلهم يعثرون على فأر أثناء حفرهم . فيكون ذلك مناسبة لإبراز ما فى الحرب من سخرية وضياع : فيقول أحدهم : إن صفوة الشباب الأمريكى تقتل لكى تصبح طعاماً للفيران السمينة . وهناك أيضاً الجنديان اللذان يقتلان على مرأى من النظارة فى أحد مشاهد المسرحية الكثيرة . ويتخلل معظم هذه المشاهد أصوات طلقات المدافع . وهكذا يحس النظارة دائماً بأنهم على مقربة من ميدان القتال .

بعد ذلك يأتى الحدث الرئيسى فى المسرحية ، وهو قيام الموتى وبعثهم من القبر وتصميمهم على عدم الدفن ، مما يجعل القواد يطرقون شتى الوسائل لكى يثنوهم عن عزمهم . وعن طريق هذه الوسائل يبين

إروين شو أنه لا يمكن تبرير الحرب بأية حجة من الحجج المعقولة . وأن من عرف الحرب على حقيقتها مثل هؤلاء الجنود الموتى يصعب خداعه بالطرق المألوفة . فلا تجدى معهم الخطب الحماسية (مثل خطبة الجنرال التى يبين فيها المؤلف خلو الحرب من البطولة) ولا يمكن إقناعهم بالمنطق والجدل الفلسفى كما حاول الكابتن (الذى هو فى الحقيقة عالم فيلسوف) فى حديثه معهم ، وذلك لأن المنطق يعجز عن تبرير الحرب . وكما فشلت الخطب الحماسية والألفاظ المنمقة والمنطق . وكما يعجز الدين أيضاً عن أن يجعلهم يقبلون مصيرهم راضين ، وكما أنه لا طائل من محاولة التأثير فى مثل هؤلاء الناس الذين عرفوا الحقيقة بمخاطبة عواطفهم . كما تفعل نسوتهم .

ولعل أهم الوسائل التى يطرقها الجنرالات هى إرسال نسوة القتلى لإقناعهم بقبول فكرة الدفن ، إذ تشغل هذه الوسيلة حيزاً كبيراً من حجم المسرحية . وهنا يعرض لنا المؤلف نماذج من حياة الجنود الذين يذهبون ضحية للحروب . فكلٌ من هؤلاء القتلى الستة كان فرداً ، له حياته الخاصة ومتعاته وطريقة معيشته . والأسباب التى تدعوه إلى التعلق بالحياة ، وكلٌ منهم كان يودّ أن يعود حياً من الحرب لكى يواصل حياته السابقة أو لكى يحقق فيها ما لم يحققه من الإمكانيات . كل هذه الحيوات بما فيها من أمانى وآمال قضت عليها الحرب الآن . ولذلك فهؤلاء الجنود القتلى ثائرون ناقمون ، غاضبون ، لأن مصيرهم الذى قرره أولو الأمر لهم هو أن يكونوا مجرد طعام للديدان .

فهناك مثلا الفتى « دين » ، الشاب الساذج الذى لم يجاوز العشرين من عمره ، والذى قضى هذه السنين العشرين فى انتظار حلول مرحلة الرجولة ، فلما حلت أخذوه فى الجيش وساقوه إلى الحرب وقتلوه ، قبل أن تتاح له الفرصة للحياة الحقة . إنه يقول لأمه : « لقد ألقوا علىّ خطبة ، ونفخوا فى البوق ، ثم ألبسونى هذا الزىّ ، وبعد ذلك قتلونى ! » لقد أصيب دين إصابة مباشرة ، شوهت وجهه الذى كان جميلا من قبل ، وتراه أمه فتفزع ، وتنهال عليها كشافات من الضوء تمزقها كالسياط . وهناك أيضاً الفلاح « شيلنج » (الذى تأتيه زوجه لإقناعه) وهو يودّ لو تمكن من رؤية ولده الطفل . ومن العودة إلى حقله وعماله ودوابه . ومن التمتع بالصباح والمساء ورائحة الحشيش . ومن ارتشاف الماء البارد الذى يشفى غلة الظمأ فى حر الظهيرة . وهناك الرجل البسيط « ليفى » المغرم بالنساء ، يودّ لو استطاع أن يستمتع بالحياة ، وبالنساء بالذات ، بجمالهن وضحكاتهن الرنانة ، ومشيتهن الرشيقة ، وبما فى أصواتهن من حنان ، وبغير ذلك من اللذات الحسية البسيطة ! يقول ليفى ذلك إلى صديقته التى جاءت إليه لتقنعه بالعودة إلى القبر . وهناك الشاعر « مورجان » الذى يودّ لو كان حياً ليقرأ الكتب التى لم يقرأها . ويكتب القصائد التى حرمه الموت من كتابتها ، ويشاهد بقاع الأرض التى لم يشاهدها بعد ، وتأتيه عشيقته « چوليا » التى لا تقوى على تحمل صدمة موته فتدمن شرب الخمر ، وبعد أن تودعه . أو تودع جثته . الوداع الأخير تطلق الرصاص على نفسها ، وتموت منتحرة على المسرح . وهناك « دريسقول » الفقير الفاشل فى حياته تأتيه أخته « كاترين » التى لم تره ولم يرها منذ خمسة عشر عاماً ، لكى تثنيه عن عزمه . لقد قضى دريسقول حياته هائماً على وجه الأرض متنقلاً من بلد إلى آخر سعياً وراء لقمة العيش ، ولكنه اكتشف الآن ديناً جديداً ، يرمى إلى تحقيق الجنة على الأرض ، ويجعل الإنسان يحارب من أجل قضيته هو ، قضية سعادته المادية وسعادة إخوانه الفقراء التعساء ، فقرر أن يهبّ ثائراً من القبر ، وقام من القبر جاذباً زملاءه الموتى معه ! وسادس الموتى « وبستر » الذى كان فى حياته قبل

الحرب يشتغل أيضاً عاملا فى جراج ، تأتيه امرأته « مارثا » لأن وزارة الحربية قد طلبت منها الذهاب إلى مقر قيادة الجيش ، وطلب منها الجنرال أن تتحدث إلى زوجها لكى تقنعه بالعودة إلى القبر .

ولعل الحوار بين وبستر وزوجه هو أهم حوار فى المسرحية ، إذ يعرض فيه المؤلف أهم أفكاره الثورية . ويتضح من ذلك أنهما لم يكونا سعيدين فى حياتهما الزوجية ، ولا يبدو على «مارثا» أى أثر من انفعالات الأسى أو الحزن لفقد زوجها ؛ لقد كانا يعيشان فى بيت وضيع قذر ، وكان دخل الزوج لايكفى لأن تعيش على المستوى الذى كانت تصبو إليه . وكانت تود أن تنجب طفلا كغيرها من الزوجات ، ولكنها كانت تتخذ شتى أساليب الحيطة لكى تحول دون ذلك ، لأنهما كانا فقيرين لا يستطيعان دفع نفقات الوضع ، ناهيك بتربية الطفل ورعايته . وهى لم تتصور أبداً أن زوجها كان يهتم بها أو بآمالها ، وإنما كانت تعتقد أنه لم يكن يهمه إلا ذاته وكوب الجعة الذى كان يحتسيه فى نهاية الأسبوع مع رفقائه الوضيعين فى الحـــانة . ولا تلبث أن تتبين من الحوار أن وبستر هو أيضاً كانت له آماله وأمانيه . وكان مثل زوجه شغوفاً بالأطفال ، ويود لو كان له طفل أيضاً . ولما لم يكن فى مقدوره أن يتكفل بنفقات طفل غدا يشبع حبه للأطفال عن طريق ذهابه إلى المتنزه العام ،حيث كان يجلس ويداعب أطفال الآخرين ، أو ينظر إلى الآباء وهم يداعبون أولادهم . ويمضى دريسقول مدافعاً عن نفسه أمام زوجه ، قائلا : إنه من أجل كل ذلك ثار وقام من قبره ناقماً على تلك الأوضاع الغاشمة ، التى قضت عليه أن يعيش على هذا المنوال ، ثم يموت تلك الميتة . حينئذ تهب فيه زوجه ، قائلة : إنه لأبله ، لأنه لم يثر وهو حى ، وإنما ظل وديعاً مسالماً لا يبدى أية مقاومة حتى أدركه الموت ، وقرر الثورة الآن بعــد فوات الأوان . وتهيب به وبغيره من الموتى والأحياء أن يثوروا جميعاً ، وهى توجه كلماتها النارية إلى النظارة بقدر ما توجهها إلى أشخاص المسرحية . ويصبح المسرح ذاته منبراً تخطب منه الشخصية فى الجماهير ، وتتحول المسرحية إلى أداة سافرة للدعاية السياسية المباشرة . ونحس فى هذه اللحظة أن المؤلف نفسه هو الذى يخطب فينا ، ويصبح صوت من الأصوات التى تتردد فى المسرح قائلا : « لقد هب الأموات من قبورهم ، والآن ليهب الأحياء ، ولينشدوا الأناشيد ! »

من هذا يتضح لنا مقدار صحة قولنا إن هــذه المسرحية من النوع الذى يقرر القضايا تقريراً مباشراً ، ولعل فى ذلك أكبر انتقاد نوجهه إليها . فليست مسرحيات القضايا على العموم أسمى أنواع المسرحيات . وحتى إذا قبلنا مبدأ تقرير القضايا فى المسرحية فيتحتم على الكاتب — إذا كان كاتباً مسرحياً أصيلا — ألا يعلق بشخصه على أحداث المسرحية . وإنما يجب ألا يتجاوز تعليقه مجرد عرض الأحداث ، ويدع الأحداث ذاتها تتكلم . فمن خلال عرض الكاتب للأحداث — أى من خلال رؤيته للحياة — ونصل نحن النظارة أو القراء إلى الوضع السياسى المعين الذى نستنبطه منها . فواجب المؤلف إذن أن يعرض الحياة فى صورة تجعلنا نحن نقرر أن الثورة هى السلوك الواجب الوحيد فى مثل هــذه الظروف ، هذا فيما يتعلق بموضوع المسرحية أو رسالتها .

أما عن الحركة المسرحية ذاتها ، فإن الجزء الأول من « ثورة الموتى » وحده هو الذى يثير فينا الرغبــة للاستطلاع . بعد ذلك يعترينا بعض الملل لأسباب عدة : منها أن المؤلف وإن كان قد عرض علينا شرائح من الحياة ، أى مواقف متباينة ترمى إلى تصوير بعض الشخصيات ، إلا أنه لم يقــدم لنا حركة مسرحية ، ولم يقدم لنا فعلا معيناً يطوره ويعقده فى

هذا الجزء . بل إن هذا الجزء الأخير من المسرحية يتصف بالرّتابة التى هى نتيجة التكرار من الوجهة الحركية ، ذلك التكرار الذى نجده فى مجىء النسوة الست وحديثهن مع رجالهن ؛ الواحدة تلو الأخرى (وإن كنا نستثنى من ذلك الحوار الأخير بين وبستر ومارتا ، لأنه لم يتبع النمط الذى اتخذه الحوار فى الحالات الخمس السابقة وإنما يبدأ بتشاجر الزوجين ، فتتحقق فيه الحركة المسرحية من جهة ، ويتخذ طابعاً عاطفياً متميزاً من جهة أخرى) .

لقد عرف أرسطو التراجيديا قديماً بأنها « محاكاة لفعل » ونادى بأن الفعل أو العقدة هو روح المأساة ، وهو يأتى فى الأهمية قبل تصوير الشخصيات ذاتها . ومع أننا لم نعد نعتبر أرسطو دكتاتور النقد الذى يجب على المسرحية ألاّ تحيد عن مبادئه المطلقة ، كما اعتبره الناس فى القرون السالفة ، إلا أننا نجده مصيباً كل الصواب فى قوله هذا . وما الجزء الثانى من « ثورة الموتى » إلا مثل آخر يضاف إلى الأمثلة الكثيرة التى تثبت صحته » .

كما أننا نجد أن تصوير المؤلف للشخصيات يتسم بالمبالغة فى التبسيط ؛ فالشخصيات التى لا يتعاطف معها إما شخصيات شريرة تماماً ، وإما مضحكة إلى حد الكاريكاتور . فالجنرالات مثلا لا يتصفون حتى بالشجاعة ، فقد اضطروا إلى الذهاب إلى الخطوط الأماميـــة على مضض ، وهم أناس حقيرون يملؤهم الغرور ، يغار الواحد منهم من الآخر ، وينتقد بعضهم بعضاً . وكل همّ رجال الصحافة البحث عن قصة مثيرة أو إخفاء حقيقة من الحقائق ، وتفضيل القصص الخيالية التى تشوّه الواقع ، وإرضاء الرقيب وخداع الجمهور . ولكنهم جميعاً ماديّون ليس فيهم أى تقدير للإنسانية أو حب الخير . ولو أن المؤلف صوّر بعضهم على الأقل كأشخاص مخدوعين يسعون وراء مثل عليا زائفة لكان أكثر إقناعاً . إلا أن الصورة التى رسمها لهؤلاء الناس مبالغ فيها أقصى المبالغة ، ولذلك فهم ليسو ببشر . كذلك يتهكم المؤلف على رجال الدين فيجعل منهم مجرد شخصيات كاريكاتورية ، فهم يواصلون صلاتهم على أرواح الموتى ، غير عابئين بأنينهم وقيامهم من القبر . وهكذا نجـد أن عيب المؤلف هو التجريد والتبسيط ، فنظرته قاصرة على ناحية واحـدة من الحقيقة ، وهو لا يدرك أن الناس عادة معقّدون مركبون ، وليسوا بسطاء إلى الحدّ الذى يصوره لنا .

ونشاهد هذا التبسيط أيضاً فى تصوير المؤلف للشخصيات الأخرى التى يتعاطف معها ، فعلى الرغم من التفاصيل الواقعية التى أوردها عن حياة الموتى الستة ، فإنهم يكادون يكونون أنماطاً كما هى الحال فى شخصيات المسرح التعبيرى : ففيهم الشاب الساذج الذى تخدعه مظاهر الجندية وما فيها من حماسة وبطولة وموسيقى وزى جميل ، وفيهم الفلاح والعامل والشاعر والمفكر والثائر الفقير .

ولا يقتصر تأثير المسرح التعبيرى على تبسيط الشخصيات الإنسانية فى هذه المسرحية ، وإنما نجده أيضاً فى بنائها ؛ فى الانتقالات السريعة الخاطفة من مشهد إلى آخر ، حتى أن المشهد الواحد قد لا يتعدّى مجرد جملة تقولها إحدى الشخصيات أحياناً ، ثم تختفى الشخصية بعدها ، ويسود المسرح الظلام ، وفى تنسيق المشاهد والمقابلة بينها على نحو موسيقى . كما نجده أيضاً فى اعتماد المسرحية على الإضاءة إلى حد بعيد ، على جميع الحيل الكهربية فى ميدان الإخراج المسرحى . ولذلك فالمسرحية أثرها على المسرح أقوى بكثير منه فى القراءة ، وهى فى بعض أجزائها مسرح ناجح أكثر منها أدباً مسرحياً رفيعاً . لقد سبق أن أشرنا إلى الحيلة التى يستخدمها المؤلف للتعبير عن مشاعر الأم حينما ترى وجه ولدها المشوه ، والتى يكتفى فيها المؤلف بالتلاعب

بشتى الكشافات ، وإنى لأعجب حقاً لإعجاب بعضهم بهذه الوسيلة التى هى فى نظرى ليست أكثر من مجرد خدعة بارعة ، فإنما وسيلة الكاتب المسرحى الكبير الأساسية هى اللغة لا الإضاءة ، وحينما لا يجعل الكاتب من اللغة الأداة الرئيسية للتعبير عن المشاعر ، فإنه مهما كانت براعته فى استخدام الوسائل الأخرى لم يكتب أدباً مسرحياً . ولنأخذ مثلا من نوع آخر لمشهد رمزى أو شبه رمزى : هو مشهد الجنديين « شارلى » و « بيڤينز » اللذين نراهما يتحدثان عن الموتى الذين يرفضون الدفن . يحاول بيڤينز أن يشرح لشارلى — الذى لا يفهم معنى إصرار الموتى على موقفهم — الأسباب التى دعتهم إلى ذلك ، فيعبر بذلك عن إيمانه العميق بالحياة ، ومعناها وملذاتها البسيطة . وبينما هما يتناقشان على هذه الحال يسمع دوى مدفع ، ويصابان إصابات قاتلة ، فيترنحان ويسقطان ميتين الواحد تلو الآخر . بعد ذلك يسود الظلام ثم يظهر كشاف ضئيل ، فنرى الجنرال الأول واقفاً أمام الجثتين ، وإصبعه على شفتيه قائلا : « صه ! لا تدع أحداً يعلم ! لا تلفظ بحرف واحد فى هذا الموضوع . صه ! » وهى العبارات التى قالها هو ورفيقاه فى نهاية المشهد السابق فيما يتعلق بموضوع قيام الموتى . وغنى عن الذكر مدى ما فى هذه الرمزية من سذاجة ووضوح أكثر مما ينبغى ، وعدم توفر التركيز والاقتصاد الفنى الذى نجده عند كبار الكتاب . كما أن الرمزية هنا ليست جزءاً لا ينفصل عن بقية المسرحية كما هى الحال فى بعض مسرحيات شكسبير وإبسن ؛ إنها لا تنبع من الحوار واللغة والتأليف ، وإنما مصدرها الإضاءة والخدعة التمثيلية .

***

لقد استعان إيروين شو فى مسرحيته ببعض عناصر المسرحية التعبيرية ، من انتقالات وتصاوير شخصية ، واستخدام الإضاءة ، وما إلى ذلك من الحيل التعبيرية . إلا أنه من الواضح أن مسرحيته هذه ، على الرغم مما فيها من براعة فى الفكرة الأساسية وفى بعض الحوار ، هى نتاج شاب غير ناضج — هذا بالطبع بالمقارنة إلى ما كتبه كبار المؤلفين المسرحيين . ولعل أكثر ما فيها تشويقاً هو الجزء الأول منها كما قلنا . وحبذا لو أن شو اختصرها فحذف منها الكثير ! أولو أنه كان تعمق فى نظرته إلى الحياة وإلى البشر ! ولكنه لو فعل ذلك لما كتب مسرح بروباجانده يخدم قضية معينة عن طريق مباشر ، وإنما كتب أدباً مسرحياً فحسب له قيمة الخـالدة .

° ° °

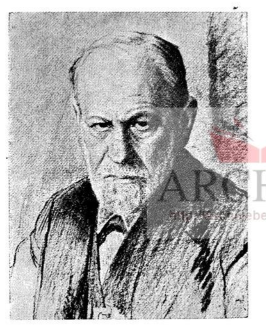
وليس بغريب أن يتحمس الناس هنا لهذا النوع من الحيل المسرحية التى تخرج عن حـدود المسرحية التقليدية ، وإن كان الواجب يقضى علينا بأن نبين ما فى ذلك من خطر . فالناس دائماً مولعون بما هو جديد . لقد كان للمسرح التعبيرى دعاته والمتحمسون له فى أوروبا (وأمريكا) فترة معينة ، وفى السنوات الأخيرة شاهدنا حماس الناس فى أوروبا لمسرحيات إيوچين إيونيسكو (Ionesco) التى تعتمد بدورها على حيل أكثر تطرفاً وثورية مما نجده فى المسرح التعبيرى . إلا أنه يجدر بنا أن نذكر أن للمسرحية حدودها التى لم تفرض عليها فرضاً ، وإنما هى تنبع من طبيعتها كأدب أداته اللغة أولا ، وقوامه الحركة والفعل ، وإن من لا يعبأ بهذه الحدود إنما يدفع ثمن ذلك غالياً . ولا يعيب المسرحية أن تتضمن تعاليم معينة ، وإنما يعيبها أن تفقد قيمتها كأدب مسرحى فتتحول إلى تقرير مباشر . ولا أدل على ذلك من أننا لا نزال نعتبر نتاج برخت (Brecht) مسرحاً عظيماً مع أن هذا الكاتب الكبير كان يعتبر نفسه معلماً أولا ، وقبل كل شىء .

سيجموند فرويد: كولومبوس العقل البشرى

بقلم الأستاذ أحمد حمدى عبد الحميد

وضع الدكتور سولومون فريهوف Solomon B. Freehof رسالة موجزة نشرت فى شيكاجو بأمريكا بعنوان « ماركس وفرويد وإينشتين — الرجال الثلاثة الذين غيّروا وجه التفكير الإنسانى » "Marx, Freud & Einstein, Three who have changed the Mind of the World." أطلق فيها بحق على العلاّمة سيجموند فرويد Sigmund Freud فى الفصل الثانى الذى كتبه عنه اسم « كولومبوس العقل البشرى ! » . فكما أن كريستوفر كولومبوس قد كشف عن عالم جديد باكتشافه قارة أمريكا فى أواخر القرن الخامس عشر ومطلع السادس عشر فى رحلاته التاريخية الأربع المعروفة ، كذلك كشف فرويد عن عالم جديد فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين بدراسته المنقطعة النظير لعالَم الشعور ، تلك الدراسة العلمية ، العميقة ، المستفيضة ، التى ركّز فيها كلّ جهوده حوالى أربعين عاماً وهو يدرس اللاشعور فى عقول مرضاه ، وتستغرق تلك الدراسة منه كل يوم مدة لا تقلّ عن ثمانى أو عشر ساعات ، وهذا الجهد يجب أن يقدره ويضعه نصب عينيه كل ناقد قبل أن يقْدِم على انتقاد مثل هذا الرجل العبقرى الفذ .

وإنه ليعزّ علينا أن نصور فى هذا البحث الطريقة البدائية الساذجة التى كان يفهم بها علماء النفس فكرة اللاشعور فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبالذات فى عام ١٩٠٠ ، وهو العام الذى طالع فيه فرويد العالَمَ بكتابه القيم الفريد عن « تفسير الأحلام »



سيجموند فرويد
بريشة الفنان العالمى ف . شموتزر

الذى يعتبر بحقٍّ أول دراسة علمية جدّية لظاهرة الحلم ، لأن ذلك يتطلب منا أن نهبط من المستوى العلمى الرفيع الذى سما بنا إليه العلاّمة فرويد إلى المستوى الساذج الذى كان يتخبط فى ظلماته أولئك العلماء .

ومن المسلَّم به أن علماء النفس — قبل فرويد — كانوا لا يجهلون أن إمكانيات النفس ليست مقصورة

على منطقة الشعور ، وأنه تكمن وراء هذه المنطقة قوة أخرى تعمل بكيفية مـّا ، وبطريقة لا يشعر بها الإنسان ولا يدرى من أمرها شيئاً ، ولكن هؤلاء العلماء لم يحاولوا على الإطلاق أن يُدخلوا فكرة « اللاشعور » بصفة علمية جدّية على عالـَم العلم والتجربة كما فعل فرويد ، بل كان جلُّ همهم محصوراً فى نطاق الظواهر النفسية الشعورية .

فعاطفة الحب مثلا ، أو الكراهية ، أو الغيرة ، كانت لا تعتبر موجودة فى نظر أولئك العلماء إلا إذا كانت فى بؤرة الشعور ، يشعر بها الإنسان ، ويعلم بوجودها فى نفسه ، ويدرك ذلك شعورياً بجـلاء ووضوح . وكذلك الإرادة ، لا وجود لها فى نظرهم إلا من الوقت الذى يبدو فيه نشاطها بشكل عملى يشعر به الإنسان ويدركه شعورياً . أما الظواهر النفسية اللاشعورية فقد كانوا يتحاشون التعرض لها باعتبارها من الظواهر التى لا تقبل التفسير بطريقة عملية . وذلك على النقيض من فرويد الذى عكف زمناً طويلا — نحو أربعين عاماً كما ذكرنا — على دراسة هذه الظواهر اللاشعورية دراسة عملية مستفيضة خلص منها إلى أن مـَلـَكات اللاشعور أو العقل الباطن تفوق المـَلـَكات الشعورية بمراحل واسعة ، وأثبت أن اللاشعور هو مادة النفس الأولى ، وشطرها الأهمّ ، وأنه يشتمل على أقوى نواحى الحركة الفكرية والنشاط النفسى للإنسان ، كما أنه هو صاحب الأمر والنهى إلى حدٍّ كبير فى توجيه أفكاره ومشاعره ووجداناته وعواطفه وفى تكييف سلوكه الشعورى دون أن يدرى شيئاً من أمر هذه القوة الباطنية الخفية .

وأوضح فرويد أنه تجرى فى باطن اللاشعور — على غير وعىٍ من الإنسان — أهمُّ عمليات التفكير بأسلوب الشعور نفسه من حيث الإرادة والرغبة والنية والاستنتاج الدقيق ، وأن هذه العمليات الفكرية تتجلى فى أحلام الإنسان التى تستطيع أن تصور كل ضروب التفكير من عزم وتصميم وقرارات لا شعورية للحالم فى تحذير ينصبُّ على الحاضر أو المستقبل ، وتقدير دقيق ومنطقىٍّ للموقف ، وتفكير وتأمل باطنىٍّ فى موضوع يهمُّ الحالم ، ومحاولة لحلّ مشكلة وقع فيها ، ويمكن تسمية هذا النوع الأخير من الأحـلام باختصار : الأحلام الحلاّلة للمشكلات ، إلى غير ذلك من ضروب التفكير اللاشعورى .

* * *

كذلك أثبت فرويد أن الإنسان قد يحبُّ ، أو يكره ، أو يشتهى ، أو يغار فى عقله الباطن دون أن يفطن إلى شىء من ذلك ، اللهمَّ إلا إذا أخضعنـاه لعملية التحليل النفسى التى يستطيع عن طريقها أن يعرف نفسه على حقيقتها ، ويلمّ بمحتويات عقله الباطن.

وقد قسم العلامة سيجموند فرويد الحياة العقلية للإنسان إلى قسمين رئيسيين : هما العقل الظاهر أو الشعور ، والعقل الباطن أو اللاشعور .

فأما العقل الظاهر أو الشعور فإنه يحتوى على جميع الذكريات والخواطر والأفكار والمعـلومات والوجدانات والعواطف التى يستطيع الإنسان أن يتذكرها بإرادته ، وأن يظهرها على صفحة الشعور باختياره لأنها حاضرة فى بؤرة الشعور .

وأما العقل الباطن أو اللاشعور فإنه يحتوى على القسم الموروث بأكمله من الجهاز النفسى للإنسان ، أعنى مجموعة الغرائز الحيوانية والبشرية المتعلقة بحياته وحياة نوعه ، كغريزة الحياة ، والغريزة الجنسية ، وغريزة القطيع أو الغريزة الاجتماعية ، كما يشمـل مجموعة الاستعدادات والمواهب والمـَلـَكات والميول والنزعات الفطرية أو الموروثة .

ويحتوى أيضاً بجانب ذلك على طائفة عظيمة وقسط

كبير من القسم المكتسب من الجهاز النفسى للإنسان ، أعنى جميع أفكاره وخواطره وخبراته وتجاربه فى الحياة ومواهبه العقلية وملكاته الفكرية التى اكتسبها بالتربية والتعليم والمران ، وميوله ومشتهياته ورغباته وانفعالاته وعواطفه ، وباختصار : يحتوى على كل شئ ، بغير استثناء ، لاقاه أوكابده أو انفعل به الإنسان فى تاريخ حياته مُنْذ مَوْلِدِه وكَبَتَه فى أعماق نفسه ، وأصبح فى عالم النسيان ، وبالأخص حوادث الطفولة والحوادث الجنسية ، والصدمات النفسية المكبوتة ، والانفعالات والتأثرات المرتبطة بها .

* * *

وبفضل جهود فرويد وقدرته المدهشة على النفاذ إلى قرار الظواهر النفسية ، وتغلغله فى أعماق النفس البشرية ، أصبحت كلمة «اللاشعور» غير مرادفة لكلمة «المجهول» أو «غير القابل للمعرفة» ، بل إن علم النفس ذاته أصبح فى نهاية الأمر علماً حقيقياً يعرِّفنا بحقيقة النفس البشرية ، وعلماً حيًّا قابلا للتطبيق ، بل إنه أصبح علماً علاجياً شفائياً يمكن بوساطته علاج المصابين بالأمراض النفسية وشفاؤهم منها .

* * *

وتتجلى عبقرية فرويد المبدعة فى كشوفه وبحوثه القائمة على الدراسات اللاشعورية ، التى أفسحت فى ميادين علم النفس ، وفتحت أبواباً كثيرة كانت مغلقة ، ومهدت السبيل لإجراء مزيد من التجارب والبحوث النفسية فى مختلف الميادين العلمية والفنية والأدبية ، حتى كان ذلك سبباً فى انقلاب أغلب المقاييس والنظريات التى كانت شائعة قبل عهد فرويد رأساً على عقب ، وأثّر فى الميادين المختلفة كالطب ، والتربية والتعليم ، والدين ، وعلم أساطير الأقدمين (الميثولوجيا) ، وعلم أصول السلالات البشرية (إثنولوجيا) ، وعلم التاريخ الطبيعى للأجناس البشرية (أنثروبولوجيا) ، وعلم الاجتماع ، والقانون ، والأدب ، والفن ؛ فجميع هذه العلوم والفنون المختلفة قد لُقِّحت فى عصرنا الحديث بخمائر العبقرية الفرويدية ، وأشربت روحها ، وتأثرت بكشوفها وبحوثها إلى حد بعيد ، وما تزال النظريات الفرويدية التى تعمل على استقامة الفكر ووضوحه تطوّر على مرّ الأيام ما بقى من تراث العهد السابق عليها وتعاليمه ، وتؤثر تأثيراً كبيراً حتى فى أشد العقول رجعية ومحافظة على القديم .

وتعتبر اللحظة التى كشف فيها فرويد عن معالم هذا المستودع العظيم الذى يحوى جميع ذكرياتنا وخواطرنا ووجداناتنا الماضية وهو «اللاشعور» لحظة حاسمة فى تاريخ علم النفس ، لولاها ما كان علم النفس الحديث ، أو علم الطب النفسى الحديث ، أو مدرسة التحليل النفسى . كما أنها تسمو إلى مرتبة أعظم اللحظات الحاسمة فى تاريخ الفكر البشرىّ ، ولا تقلّ فى أهميتها ونتائجها عن التعديلات والتغييرات الأساسية التى أدخلها إمانويل كانْت العلامة الفيلسوف الألمانى الشهير نيكولاوس ، أو كوبرنيكوس الفلكى البولاندىّ العبقرى ، أو شارلز داروين عالِم الطبيعيات الإنجليزى النابغة ، على مجرى التفكير الإنسانى .

قبل الإفطار

مسرحية من فصل واحد

للكاتب الأمريكي يوجين أونيل

ترجمة الأستاذ بهاء طاهر

يوجين جلادستون أونيل : كاتب مسرحي أمريكي ، ولد في نيويورك عام ١٨٨٨ وتوفي في بوستون عام ١٩٥٣ . عد بحق في الفترة ما بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٤٠ ، الكاتب المسرحي الأمريكي الأول لا بالنسبة لعصره فحسب، بل بالنسبة لتاريخ المسرح الأمريكي قاطبة . ومسرحياته صورة حية للمحن التي مر بها في حياته العصيبة . قضى عاماً في جامعة برنستون ثم قام برحلة بحرية واشتغل بعد ذلك بالتمثيل ثم بالصحافة ، أصيب بالسل وقضى في مستشفى للأمراض الصدرية فترة من الزمن ثم عاد إلى الدراسة في جامعة هارفارد . نال جائزة نوبل عام ١٩٣٦ . وتتميز مسرحياته بالطابع الذى يميز المسرحيات الكلاسية العريقة وهو طابع الغموض .

يوجين أونيل الكاتب الروائي الأمريكي الذى فاز بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٦ .

- **الشخصيات :**

مسز رولاند
ألفرد رولاند

- **المنظر :**

غرفة ضيقة تستعمل كمطبخ وغرفة للطعام في شقة في شارع كريستوفر (Christopher) . بمدينة نيويورك . في الجانب الأيمن من الغرفة باب يفضي إلى الردهة الخارجية ، وإلى يسار الباب حوض وموقد غازى ذو فوهتين ، وبجانب الموقد خزانة خشبية للأطباق وغيرها تمتد حتى الحائط الأيسر ، وهناك نافذتان إلى اليسار تطلان على سلم الحريق وفوقهما نباتات مختلفة تذوى نتيجة الإهمال . وأمام النافذتين مائدة مغطاة بالمشمع حولها مقعدان من القش . وهناك مقعد آخر قرب الحائط إلى يمين الباب . وفي أقصى الحائط الأيمن مدخل يفضي إلى غرفة النوم توجد بمحاذاته عدة حوامل علقت فوقها قطع ملابس مختلفة لرجل وامرأة .

- **الوقت :**

حوالى الثامنة والنصف من صباح صحو مشمس في بدء الخريف .

تدخل مسز رولاند غرفة النوم وهى تتثاءب ولا تزال يداها مشغولتين في إنهاء زينة بسيطة بتثبيت بعض المشابك في شعرها الكستنائى الذى يتكور فوق رأسها المستديرة .

ومسز رولاند امرأة متوسطة الطول ، لا قوام لها ، أميل إلى بدانة يبرزها ثوبها الأزرق البالى غير المتسق . أما وجهها فليس له طابع معين ، فلامحها صغيرة عادية ، وعيناها زرقاوان . ويطالعك من عينيها وأنفها وفمها الذى ينم عن الحقد ، تعبير فيه بلادة . وهى فى بداية العقد الثالث من عمرها ، لكنها تبدو أكبر من ذلك .

تتقدم مسز رولاند إلى منتصف الغرفة ثم تتثاءب وهى تمد ذراعيها على سعتهما. تحدق فى الغرفة بعينيها الناعستين وهى تنظر فى قلق شأن من نام طويلا دون أن ينال قسطه الكافى من الراحة . تخطو فى إعياء نحو الملابس المعلقة إلى اليمين وتسحب « مريلة » من فوق أحد الحوامل ثم تربطها على وسطها . وعندما تفشل فى ربط العقدة بأصابعها المضطربة تقول فى لهجة ساخطة :

— اللعنة ! ...

وأخيراً تنجح فى ربط العقدة ثم تذهب فى بطء إلى الموقد الغازى وتشعل فوهة واحدة ثم تملأ إناء القهوة بالماء من الحوض وتضعه فوق اللهب ثم ترتمى على أحد مقعدى المائدة وتمر بيدها على جبينها وكأنها تقاسى صداعاً . وفجأة يشرق وجهها كأنها تذكرت شيئاً ما فتلقى نظرة سريعة على دولاب الأطباق ثم تثبت نظرها تجاه غرفة النوم وتصغى لحظة فى انتباه .

مسز رولاند [فى صوت خافت]

ألفرد ! .. ألفرد !

[لا يسمع رد من الغرفة المجاورة فتواصل فى شك بصوت أعلى]

لا داعى لأن تتظاهر بأنك نائم .

لا يسمع رد أيضاً من غرفة النوم فتقوم مسز رولاند بعد أن اطمأنت وتمشى على أطراف أصابعها إلى دولاب الأطباق ثم تفتح أحد الأدراج ببطء حريصة ملى ألا تحدث صوتاً وتسحب زجاجة من الجين وكوباً من مخبئهما خلف الأطباق . وبينما تفعل ذلك يهتز أحد الأطباق فيحدث صوتاً عالياً تضطرب له اضطراب المذنب ، وتراقب مدخل الغرفة المجاورة فى تحد واضطراب . ثم تقول فى صوت مرتعش :

— ألفرد !

وبعد فترة أنصتت فيها لتسمع أى صوت من الغرفة تأخذ الزجاجة وتصب لنفسها جرعة كبيرة تحتسيها ثم تعيد الزجاجة والكوب إلى مكانهما فى سرعة وتغلق درج الدولاب بالحرص الذى فتحته به وهى وهى تتنهد فى راحة كبيرة ، وتعود لتغوص فى مقعدها ثانيـة . وتؤثر فيها جرعة الكحول الكبيرة تأثيراً مباشراً تقريباً فتضحى ملامحها أكثر حيوية ، ويبدو أنها تستجمع نشاطها وتنظر إلى مدخل غرفة النوم وعلى شفتيها بسمة قاسية . تلقى نظرة خاطفة على الغرفة وتثبت نظرها على معطف رجل وصداره معلقين على حامل إلى اليمين ، فتتسلل مجتازة المدخل المفتوح وتقف هناك بعيداً عن أنظار أى شخص فى الداخل ، منصتة إلى أى حركة ثم تنادى فى نصف همس :

— ألفرد !

ومرة أخرى لا يسمع رد من الغرفة فتسحب المعطف والصدار فى حركة سريعة من الحامل وتعود بهما إلى مقعدها وتجلس ثم تخرج الأشياء المتعددة من كل جيب ولكنها تعيدها ثانية فى سرعة . وفى النهاية تجد رسالة فى الجيب الداخل للصدار (تنظر للخط وهى تخاطب نفسها فى بطء) :

آه ! لقد كنت أعلم !

تفتح الرسالة ثم تقرؤها ، وفى أول الأمر — يبدو على وجهها تعبير كراهية وغضب ، لكنها عندما تصل إلى نهاية الرسالة يتغير التعبير إلى إحساس بنصر حقود . وتظل فترة من الوقت منهمكة فى تفكير عميق وهى تحدق أمامها ممسكة بالرسالة فى يدها وعلى شفتيها بسمة قاسية ، ثم تعيد الرسالة إلى جيب الصدار وتظل حريصة على ألا توقظ النائم فتعلق الملابس على الحامل مرة ثانية وتذهب إلى مدخل غرفة النوم وتنظر داخلها وتقول (فى صوت عال حاد) :

ألفرد !

(ثم فى صوت أعلى) :

ألفرد !

[يسمع صوت أنين وتثاؤب مكتوم من الغرفة المجاورة] .

— ألا تظن أن الوقت قد حان لتستيقظ ؟ أم تريد أن تبقى فى الفراش طوال اليوم

[تستدير عائدة إلى مقعدها]

بالطبع لا يخالجنى الشك فى أنك كسول إلى الحد الذى يبقيك فى الفراش إلى الأبد .

[تجلس وتنظر فى حيرة من النافذة]

الأقدار وحدها تعلم الوقت الآن ، فلم تعد لدينا أية وسيلة لمعرفة الوقت منذ أن رهنت ساعتك كالأبله . لقد كانت آخر شىء ثمين تملكه وكنت تعرف ذلك ، ولكنك لاتستطيع أن تفعل شيئاً سوى أن ترهن ، وترهن ، وترهن ... أى شىء يمكن أن يؤجل حصولك على وظيفة . أى شىء يمكن أن يوفر عليك مشقة العمل الواجب عليك باعتبارك رجلا . ؟

[تدق الأرض بقدميها فى عصبية ثم تقول بعد فترة] :

ألفرد ! إنهض ! ألا تسمعنى ؟ .. إننى أريد أن أرتب هذا الفراش قبل أن أخرج . لقد سئمت هذه الفوضى الدائمة التى تشيع فى المكان من أجلك .

[تضيف فى شىء من الرضى الخبيث]

وفى الحق اننا لن نبقى هنـــا طويلا ما لم تدبر بعض النقود بأى طريقة .

— السماء تعلم أننى أقوم بدورى وأكثر ، فأنا أذهب كل يوم لأعمل بالحياكة على حين تلعب أنت دور « الجنتلمان » وتتسكع فى الحانات مع تلك الزمرة من الفنانين الذين لا يصلحون لشىء .

[تمر فترة قصيرة تعبث خلالها فى عصبية بطبق وفنجان على المائدة] .

ومن أين لك أن تأتى بالنقود ؟ أود أن أعرف إن علينا أن ندفع إيجار هذا الأسبوع وأنت تعرف هذا المالك جيداً . إنه لن يسمح لنا بالبقاء دقيقة واحدة بعد انتهاء مدتنا ... إنك تقول إنك لا تستطيع العثور على عمل ، وهذه كذبة ، وأنت تعرف أنها كذبة فأنت لم تقم حتى بالبحث عن عمل . وكل ما تفعله هو أن تتسكع طوال اليوم لتكتب شعراً سخيفاً وقصصاً لا يشتريها أحد . ولا عجب فى ألا يشتريها أحد . أما أنا فأرى أنى أستطيع أن أجد عملا ، وأقبله على علاته ، وهذا هو ما يقينا شر الموت جوعاً فحسب

[تقوم وتذهب إلى الموقد وتنظر إلى آنية القهوة لترى ما إذا كان الماء يغلى ثم تعود وتجلس ثانية] .

— عليـــك أن تدبر بعض النقود اليوم على أية حال ، فليس فى استطاعتى أن أقوم بكل شىء ، ولن أقوم بكل شىء ، يجب أن تعود إلى رشدك ، لتتسول أو تقترض أو تسرق من أى مكان [تضحك فى ازدراء] ولكن من أين ؟ أود لو أعرف إنك متكبر إلى الحد الذى يمنعك من التسول . وقد اقترضت حتى لم يعد بإمكانك أن تقترض ؟ كما أنك لا تجرؤ على السرقة

[تمر فترة ثم تقوم غاضبة]

— ألم تستيقظ بعد بحق السماء ؟ . أعلم أن من عادتك أن تستأنف النوم ، أو أن تتظاهر بذلك .

[تذهب إلى مدخل غرفة النوم وتطل منه]

أوه ... لقد استيقظت ، حسناً ... إنه وقت مناسب . لا داعى لأن تنظر إلىّ هكذا . إن نظراتك لم تعد تخدعنى لحظة واحدة . فأنا أعرفك تماماً خيراً مما تظن . إننى أعرفك وأعرف ماذا تفعل .

[تتحول عن المدخل وتضيف فى لهجة لها مغزاها]

إننى أعرف كثيراً من الأشياء يا عزيزى . لا تبال الآن بما أعرفه . سأخبرك به بعد أن أخرج ، فلا داعى للقلق .

[تدخل إلى منتصف الغرفة ثم تقف عابسة]

— [فى ضيق] أظن أن بوسعى أن أعد الإفطار أيضاً ، وفى الحق إنه ليست هناك أشياء كثيرة لأعدّها .

[فى تساؤل]

إلا إذا كان لديك بعض من النقود ؟

[تمر فترة وهى فى انتظار إجابة لا تصل من الغرفة المجاورة]

يا له من سؤال سخيف !

[تضحك ضحكة قصيرة خشنة]

كان ينبغى أن أعرفك خيراً من ذلك بعد هذا الزمن الطويل . لقد كنت أعرف ما سيحدث عندما غادرتنى ثائراً فى الليلة الماضية . حال رائعة تلك التى كنت عليها عند ما عدت إلى البيت ! لقد كان الشجار الذى قام بيننا مجرد ذريعة لك لكى تنطلق وتجعل من نفسك وحشا . ما النفع الذى عاد عليك من رهن الساعة إذا كنت لا تريد النقود إلا لتنفقها فى الشراب؟

[تذهب إلى دولاب الأطباق حيث تأخذ أطباقاً وأوانى وغيرها وهى تقول] لتسرع ! إننى لا أستغرق وقتاً طويلا فى تناول الإفطار هذه الأيام ، وذلك بفضلك ! كل ما لدينا هـــذا الصباح هو خبز ، وزبد ، وقهوة ، وما كنا لنحصل على ذلك لو لم أكن أدمى أصابعى هذه فى حياكة المـــلابس .

[تقذف برغيف الخبز على المائدة محدثة صوتاً]

الخبز ليس طازجاً . آمل أن ترضى به ، فأنت

لاتستحق خيراً منه ، وإن كنت لا أدرى ما الذى يرغمنى أنا على أن أقاسى . [تذهب إلى الموقد] ستكون القهوة جاهزة بعد دقيقة ، ولا تتوقع أنى سأبقى فى انتظارك . [تضيف فجأة فى غضب شديد] ما الذى تفعله طوال هذا الوقت بربك ؟ [تذهب إلى المدخل وتنظر منه] حسناً ... لقد كدت تنتهى من ارتداء ملابسك على أية حال . كنت أتوقع أن أجدك فى الفراش ثانية فهذا أقرب إلى طبيعتك . لكم تبدو مرعباً هذا الصباح ! بحق السماء : حلق ذقنك ! .. إنك تثير الاشمئزاز ! إنك تبـدو كمتشرد ! لا عجب إذا رفض أحد إلحاقك بعمل ما دام مظهرك غير لائق على الإطلاق . [تذهب إلى الموقد] هناك كثير من الماء الساخن هنا ولا عذر لك . [تأتى بإناء وتصب فيه قليلا من الماء المعد للقهوة]. هاك .

[يمد يده إلى الغرفة لتناول الماء ، وهى يد حساسة رقيقة الأصابع . ترتجف يده فيسقط بعض الماء على الأرض] .

[فى لوم]

انظر إلى رجفة يدك ! من الخير لك أن تقلع عن الشراب فأنت لا تحتمله . ويبدو أنك من النوع الذى يفضى به الشراب إلى الأمراض العصبية ، وستكون هذه هى القشة التى تقصم ظهرك ! [تنظر إلى الأرض] انظر إلى الفوضى التى جعلتها تدبّ فى هذه الغرفة .. أعقاب دخائن ورماد فى كل مكان . ما الذى يمنعك من أن تضع الأعقاب فى المطفأة ؟ . ولكن لا .. لا يمكن أن تكون كريماً إلى هذا الحد فأنت لا تفكر فىّ مطلقاً . إنك لن تكنس الغرفة ، وهذا هو كل ما يعنيك من الأمر .

[وتأخذ المكنسة وتبدأ فى الكنس بعنف مثيرة سحابة من التراب ويسمع من الغرفة المجاورة صوت سن موسى حلاقة] (وهى تكنس) لتسرع ! فلا بد أن موعد خروجى قد أزف . وإذا تأخرت دقيقة واحدة فقد أفقد عملى ، وعندئذ لا أستطيع أن أرعاك . [تضيف فى سخرية كما لو أن الفكرة قد طرأت لها]

وعندئذ قد تجد نفسك مضطراً للالتحاق بعمل ، أو أى شىء مخيف من هذا القبيل . [تكنس تحت المائدة] ما أريد أن أعلمه هو هذا : هل ستبحث اليوم عن عمل أو لا ؟ أنت تعرف أن عائلتك لن تساعدنا أكثر من ذلك ، فلقد رأت منك ما فيه الكفاية . [بعد فترة صمت وهى تكنس] لقد أعيتنى هذه الحياة ، وإنى لأفكر جادة فى أن أذهب إلى أهلى لولا الكبرياء الذى يمنعنى من أن أطلعهم على الفشل الذى منيت به : أنت .. ابن المليونير رولاند الوحيد .. خريج جامعة هارفارد .. الشاعر .. نجم المدينة ! هاه ! [بمرارة] لن تحسدنى الكثيرات الآن على صيدى لو أنهن عرفن الحقيقة . إذن ماذا كان زواجنا فى واقع الأمر ، أودّ لو أعرف ؟ .. إنك لم تكن تضيّع دقيقة واحدة من وقتك مع زوجتك حتى قبل أن يموت أبوك المليونير وهو مدين لكل شخص فى العالم . أظنك اعتقدت أنى لا بد أن أكون سعيدة لأنك كنت شريفاً فتزوجتنى بعد أن أوقعتنى فى المتاعب . لقد كنت تخجل منى بين أصدقائك العظماء لأن أبى لم يكن سوى بقال . نعم ، كنت تخجل . لقد كان أبى رجلا أميناً على الأقل ، وهذه صفة لا يستطيع المرء أن يخلعها على أى فرد من أسرتك .

[لا تزال تكنس فى ثبات تجاه الباب ثم تستند على مكنستها فترة]

لقد كنت تأمل أن توحى للجميع بأنك أرغمت على الزواج منى حتى يشفقوا عليك . أليس كذلك ؟ . ولكنك لم تتردد فيما مضى فى أن تصرح لى بحبك وتدفعنى إلى تصديق أكاذيبك قبل أن يحدث ما حدث . هل ترددت؟ لقـد أقنعتنى حينما حاول أبوك أن يشترى سكوتى بأنك لم تكن تريد ذلك ... لكننى صرت الآن أعرف الأمور خيراً من ذى قبل ، فأنا لم أعش معك كل هـذا الوقت عبثاً . [فى أسى] من حسن حظ الصغير المسكين أنه ولد ميتاً . ترى أى أب كنت ستصبح له؟

[تصمت فترة وهى تفكر فى اكتئاب ، ثم تضيف فى لون من السرور الوحشى]

ولكنى لست الوحيدة التى تدين لك بتعاستها ، فهناك واحدة أخرى على الأقل وليس أمامها حتى الأمل فى أن تتزوجك

[تضع رأسها فى الغرفة المجاورة]

— ماذا عن هيلين ؟

[تتراجع من المدخل فى شبه ذعر]

لا تنظر إلىّ هكذا ! نعم . لقد قرأت رسالتها . ماذا فى ذلك ؟ : من حقى أن أفعل هذا فأنا زوجتك إنى أعرف كل شىء عن القصة فلا حاجة بك إلى الكذب ... لا داعى لأن تحملق فىّ هكذا فلم تعد نظراتك المتعالية ترهبنى بعد الآن . لولاى لبقيت بلا إفطار فى هذا الصباح بالذات [تعيد المكنسة إلى الركن وتضيف فى نواح] ولكنك لم تظهر أى عرفان بالجميل كما فعلت

[تتقدم إلى الموقد وتضع القهوة فى الإناء]

— لقد أعددت القهوة ولن أنتظرك .

[تجلس على مقعدها ثانية]

[بعد فترة تضع يدها على جبينها وتقول فى ضجر] : إن رأسى مصدع للغاية هذا الصباح ، ومن المخجل أن علىّ أن أعمل فى غرفة مزدحمة طوال النهار وما كنت لأعمل لو أنك كنت شبه رجـل . إن من حقى أنا أن أنام على ظهرى بدلا منك فأنت تعرف مدى ما أصابنى من المرض خلال هذا العام الأخير ، ولكنك رفضت حتى أن تسمح لى بتعاطى هذا الدواء المنعش الذى أحضرته من مخزن الأدوية [تضحك ضحكة قاسية] إنى أعرف كم يسرك أن أموت وأبعد عن طريقك فتصبح حراً عنـدئذ فى مطاردة أولئك الفتيات السخيفات اللائى يعتقدن أنك شخص عظيم يفتقر إلى التقدير : هيلين هذه والأخريات .

[تسمع صيحة ألم حادة من الغرفة المجاورة]

[فى رضى] هاك ! . . لقد كنت أعرف أنك ستجرح نفسك .. وسيكون هذا درساً لك فأنت تعرف أنه لا ينبغى لك أن تسهر وتشرب وأعصابك بمثل هذا التلف .

[تذهب إلى الباب وتنظر منه]

لمَ أنت شاحب إلى هذا الحد ؟ . . . لمَ تحملق فى المرآة هكذا ؟ .. بحق السماء جفف هذه الدماء من وجهك [مرتعدة] إنها مرعبة . [فى رضى] نعم .. هذا أفضل ، إننى لا أقوى مطلقاً على احتمال منظر الدم . [تتراجع من الباب قليلا] من الخير أن تكف عن المحاولة وتذهب إلى الحلاق فإن يدك تهتز بصورة مخيفة . لمَ تحملق فىّ هكذا ؟ [تبتعد عن الباب] ألا زلت حانقاً علىّ بسبب ذلك الخطاب؟ . . [فى تحد] لقـد كان من حقى أن أقرأه ، فأنا زوجتك .

[تذهب إلى المقعد وتجلس ثانية ثم تضيف بعد فترة]

كنت أعلم طوال الوقت أنك على علاقة بواحدة معينة ولم تخدعنى أعذارك الواهية بأنك تنفق وقتك فى المكتبة . من هى هيلين هذه على أية حال ؟ .. واحدة من أولئك الفنانات أم أنها تكتب الشعر أيضاً ؟.. إن خطابها ليدل على ذلك . وأراهن أنها قالت لك إن كتاباتك هى خير ما كتب وأنك صدقتها فى بلاهة . أهى صغيرة وجميلة ؟ .. لقد كنت أنا أيضاً صغيرة وجميلة عند ما خدعتنى بحديثك الشاعرى العذب .. ولكن الحياة معك لا بد أن تحطم أى إنسان . ما أقسى ما مررت به !

[تذهب إلى الموقد وترفع القهوة]

الإفطار مُعَدّ . [تنظر فى ازدراء] الإفطار ! [تصب لنفسها فنجاناً من القهوة ثم تضع الإناء على المائدة] سوف تبرد قهوتك ماذا تفعل بحق السماء ؟ .. أما زلت تحلق

ذقنك ؟ .. من الخير لك أن تكفّ عن ذلك فسوف تصيب نفسك بجرح خطير فى إحدى المرات .

[تقطع الخبز وتدهنه بالزبد وفى خلال الحديث التالى تأكل وتحتسى قهوتها] :

لا بد أن أخرج حالما أنتهى من تناول الإفطار فإن أحدنا لابد أن يعمل . [فى غضب] هل ستبحث اليوم عن عمل ؟ .. أعتقد أن بعض أصدقائك الرائعين سيمدّون لك يد المساعدة إذا كانوا يعتقدون حقّاً أنك شخص عظيم .. وإن كنت أعتقد أنهم يسرّهم الاستماع إلى حديثك فحسب .

[تظل صامتة فترة من الوقت]

إنى آسفة لهيلين هـــذه أيّاً كانت .. ألا نراعى شعور الآخرين قط ؟ .. ماذا تقول عائلتها ؟ .. إنها تذكر العائلة فى خطابها كما أرى . ماذا تفعل ؟.. تنجب الطفل أم تذهب إلى واحد من أولئك الأطباء ؟.. أخشى أن أقول إن هذه فكرة طيبة . ولكن من أين لها بالنقود ؟ .. أهى غنية ؟ ..

[تنتظر رداً على هذا الوابل من الأسئلة]

هاه ! إنك لن تقول لى أى شىء عنها ، أليس كذلك ؟ أتظن أننى أهتم لذلك كثيراً ؟ . تعال نفكر فى الأمر ثانية . إننى أجد أننى لا أرثى لها كثيراً فى آخر الأمر ، فقد كانت تعرف ما هى فاعلة . وهى كما يبدو من خطابها ليست تلميذة صغيرة مثلما كنت . هل تعرف أنك متزوج ؟ . بالطبع لا بد أنها تعرف فكل أصدقائك يعلمون بقصة زواجك التعس . وأنا أعلم أنهم يرثون لك . ولكنهم لا يعرفون نصيبى من القصة وإلا اختلف رأيهم .

[تستغرق فى تناول طعامها فتصمت لحظة قصيرة]

لا بدّ أن هيلين هذه فتاة عظيمة إذا كانت تعرف أنك متزوج . ماذا تنتظر إذن ؟ . أن أوافق على الطلاق فأتيح لها أن تتزوجك ؟ . . أتظن أننى مجنونة إلى حد أن أفعل ذلك بعد كل ما فعلته بى ؟.. لا أظن ! . . ولن يكون بوسعك أن تحصل على الطلاق وأنت تعرف ذلك . فما من أحد يستطيع أن يقول إننى ارتكبت أى خطأ .

[ترتشف آخر رشفة من قهوتها]

إنها تستحق أن تقاسى ، وهذا هو كل ما أستطيع أن أقول . وسأخبرك أيضاً بما أظن : أعتقد أن هيلين هذه ليست أفضل من أى واحدة من بنات الطريق . هذا هو ما أعتقد .

[تسمع صيحة أم قاسية مختنقة من الغرفة المجاورة]

هل جرحت نفسك ثانية ؟ .. إنك تستحق ذلك :

[تقوم وتخلع مريلتها]

حسنٌ .. علىّ أن أذهب الآن .

[فى سخط شديد] ياله من حياة رائعة تلك التى أحياها !.. إننى لن أحتمل عبثك بعد اليوم .

[يجتذب انتباهها صوت ما فترهف سمعها فترة]

هاك ! لقد سكبت الماء على كل شىء . لا تقل إنك لم تفعل ، فإننى أستطيع أن أسمعه وهو يتساقط على الأرض [يمر بوجهها تعبير خوف غامض]

ألفرد ، لم لا ترد ؟ ...

[تتحرك ببطء تجاه الغرفة . تسمع ضجة يحدثها انقلاب كرسى وسقوط شىء على الأرض فى عنف . تقف وهى ترتجف فى جزع]

ألفرد ! ... ألفرد ! ما هذا الذى أوقعته ؟ .. أما زلت مخموراً ؟ .

[تعجز عن تحمل الموقف لحظة بعد ذلك فتندفع نحو باب غرفة النوم]

ألفرد !

[تقف بالمدخل وهى تحملق فى أرض الغرفة الداخلية وقد شلها الرعب ثم تصرخ صرخة مدوية وهى تجرى ناحية الباب الخارجى ثم تفتحه وتجرى إلى الردهة الخارجية وهى تصرخ فى جنون] .

ستـــار

نقد الكتب

صنج السكة فى فجر الإسلام

تأليف الدكتور عبد الرحمن فهمى

٢٧٤ صفحة مع ٣٦ لوحة بها صور لـ ٣٩٢ صنجة زجاجية – نشر متحف الفن الإسلامى – طبع مطبعة دار الكتب

مؤلف قيّم ودراسة جديدة ناضجة كانت المكتبة العربية فى أشد الحاجة إليها ، قام بها الزميل الدكتور عبد الرحمن فهمى الأمين بمتحف الفن الإسلامى .

تناول المؤلف تاريخ ودراسة الصنج منذ القرن التاسع عشر على المجاميع الموجودة فى أوروبا وأشاد بمجهودات العلماء فى هذا المضمار ناسباً الفضل لذويه . كما أشار إلى أن مجموعة متحف الفن الإسلامى من الصنج الزجاجية منذ فجر الإسلام حتى نهاية العصر المملوكى لا تضارع ، ولكن واحدة من تلك المجموعة الفريدة لم تنشر من قبل وفيها ماهو خاص بوزن السكة وما هو خاص بوزن العقاقير ، ومنها أوزان ثقيلة للقصّابين والبدّالين وغيرهم .

وقد وقع اختيار المؤلف على ٣٩٢ قطعة من الصنج الزجاجية التى استعملت فى وزن السكة الإسلامية فى مصر منذ فجر الإسلام حتى بداية القرن الثالث الهجرى ، وقرأ ما عليها من كتابات وقسمها إلى ٩٧ صنجة للعمال الأمويين ، ١٤١ صنجة للعمال العباسيين ، ٧٠ صنجه لعمال غير محققين ، ٨٤ صنجة بدون أسماء ؛ وهى كل ما يملكه المتحف من هذا النوع . وقام بدراستها من حيث المادة والتاريخ ، وقد حرص على التعريف بحياة الأشخاص الذين وردت أسماؤهم على هذه الصنج .

ومن تلك الدراسة الممتعة استطاع أن يقدم لنا نتائج محققة وهى أن معظم هذه الصنج من صناعة مصر لأن جميعها يحمل أسماء ولاة أو عمال خرّاج أو أصحاب شرطة كانوا يتولون أعمالهم هذه فى مصر من قِبَل الخلفاء الأمويين أو العباسيين فى فجر الإسلام ، وبخاصة أن صناعة الزجاج متأصلة فى مصر ، وأنها مزدهرة فيها منذ الأسرة الثامنة عشرة . وعلى هذا تكون الصنج التى تناولها هذا البحث مصرية الأصل ، محلية الصنعة .

***

وقد أمدّنا المؤلف بأسماء ثلاثة من الصنّاع قرأها على الصنج ، وهم : كامل ، وكيل ، ساويرس . وهذه الدراسة على تلك المجموعة الفريدة رحّب بها المتخصصون فى دراسة السكة وهللوا لها فقد استقبلتها جمعية النميّات الأمريكية بالثناء والإعجاب وأشادت بها فى مجلتها (عدد يناير سنة ١٩٥٩) كما رحب بها المؤرخون والآثاريون حيث استفادوا منها معلومات حديثة من التراجم الجديدة التى أمدّهم بها عن ولاة أمويين أمكن تحديد فترة حكمهم من واقع الصنج ، وعمال أصحاب شرطة أمويين أمكن الكشف عنهم وتصويب أسمائهم من الصنج ، وولاة عباسيين فى مصر اكتشفت لهم صنج جديدة ، وولاة عباسيين جدد أمكن الكشف عنهم من الصنج وهم : عمر بن غيلان وعمر بن مهران وعبدالله بن عرباض

وحوىبن حوى ، وعمال أصحاب شرطة عباسيين جدد اكتشفت لهم صنج ، وولاة أو عمال عباسيين جدد غير معروفين ولكن وردت لهم صنج .

وهكذا ترى أن الفنون تخدم التاريخ وتصوبه وتستكمله .

وألحق المؤلف بكتابه صوراً واضحة مقروءة لجميع الصنج التى تناولها بالبحث كما ألحق بها جدولا محققاً عن تطور الكتابة العربية منذ القرن الرابع إلى القرن التاسع الميلادى .

وإنى إذ أزجى الثناء والتقدير إلى المؤلف على تعمقه فى تلك الدراسة التى سدت نقصاً كبيراً فى المكتبة العربية فإنى أرجو له التوفيق فى إخراج بقية الصنج ، وأنتظر بفارغ الصبر إخراج رسالته عن السكة فى فجر الإسلام التى نال بها الدكتوراه ضمن نشريات متحف الفن الإسلامى التى يبذل السيد مدير المتحف جهوداً فى سبيل إحياء نهضة فنية وثقافية .

حسن عبد الوهاب

فى علم السكان

تأليف الدكتور عبد الكريم اليافى

دمشق — طبعة مجددة ومزيدة — ٣٠٥ صفحة

إن كل ما صدر بالعربية عن السكان كان دراسات تطبيقية لأحوال السكان فى بلد أو أكثر من البلاد العربية ، أما بحث شئون السكان بحثاً علمياً نظرياً يشمل قواعده ونظرياته فلم تظفر بمثله اللغة العربية إلى أن صدر مؤلف فى علم السكان للدكتور عبد الكريم اليافى أستاذ الفلسفة والاجتماع بجامعة دمشق وعضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، فكان أول مؤلف بالعربية يعالج علم السكان كفرع من العلوم الاجتماعية .

ويمتاز علم السكان بأنه أحرص العلوم الاجتماعية على الصفة العلمية فى البحث والمنهج لأنه يدرس مجموعة الأفراد فى المجتمع وخصائصهم الحيوية والاجتماعية من الوجهة الكمية ، وعلى حد تعبير المؤلف « ان دراسات علم السكان أشد المباحث الاجتماعية دخولا فى مضمار العلم وأكثرها التصاقاً بأوصافه » .

ولبيان أهمية هذا العلم ذكر المؤلف كيف أن كل إنسان يتصور نفسه فى كثير من الأحيان قطباً لحياة نفسية أو اجتماعية خاصة به أو بذويه معاً ، بيد أنه من المفيد ومن الطريف أيضاً أن يشعر كيف أنه مرتبط بهذه الكتلة الحية البشرية التى هى مجموعة أبناء وطنه ، وإلى أى مدى يقع هذا الارتباط إذا اعتبر نفسه عنصراً من هذه المجموعة التى لها وظائفها وقوانينها .

وعلم السكان يقابل فى العلوم الحيوية علم التشريح وعلم وظائف الأعضاء وعلم الحياة ، فهو يشمل دراسة تركيب الجسم الاجتماعى الحى القائم فى مجموعة الأفراد ودراسة وظائفه وتاريخ نموه وتطوره .

وفى مقدمة الكتاب حدد المؤلف لنفسه غايتين رئيسيتين هما :

(١) دراسة قضايا السكان من عدد وكثافة وأعمار وولادات وزواج ووفيات وهجرة وما شابه ذلك ولا سيما نواحيها الاجتماعية والاقتصادية .

(٢) الحرص على وجهة النظر العربية وتمهيد أصول هذا العلم فى لغتنا وجعله عربياً فى بيانه بل فى صميم بنيانه .

فهل حقق المؤلف هاتين الغايتين ؟

أما الغاية الأولى فقد تحققت فعلا بما حواه الكتاب من بحوث شملت العوامل المؤثرة فى السكان دينياً وسياسياً وحربياً واقتصادياً ونفسياً ومناهج معرفة السكان وأحوالهم والإحصاء وتطور الحياة الاجتماعية وسكان الريف والحضر وتركيب السكان من حيث

الجنس والأعمار وأثر العوامل الاقتصادية فى المواليد ومشاكل الأسرة والزواج من حيث ضبط النسل وتحسينه والطلاق ووفيات الأطفال وعدد السكان الموافق والأجل المتوسط وتجدد الأجيال والهجرة وأنواعها المختلفة ، وقد عرض المؤلف الفاضل هذه المسائل عرضاً علميًّا دقيقاً مصحوباً بالنظريات الحديثة وآراء العلماء التى بسطها فى وضوح وأمانة ، وشرحها شرحاً جمع بين التبسيط والتمكن العلمى ونمّ عن غزارة المادة وسعة الاطلاع وصفاء الذهن وحسن الترتيب والتبويب .

أما الغاية الأخرى وهى الحرص على وجهة النظر العربية فقد تجلت فى أكثر من مناسبة فى ثنايا الكتاب ، ففى باب تطور الدراسات الديموقراطية لم يقتصر على ذكر جهود علماء الغرب أمثال دوركايم وموسى وأدولف كوست الفرنسيين ، وأوجين دبربيل البلجيكى وكوادروجينى الإيطالى وملتس الإنجليزى ، بل أشار إلى جهود العلماء العرب ص ٣٢ — ٣٨ وفى مقدمتهم ابن خلدون واعتبره الرائد الأول فى مباحث علم السكان . هذا فى حين أن المؤلفات الغربية طالما تنكر فضل العرب حين تذكر فلسفة أى علم من العلوم وتاريخه فتشير إلى فضل اليونان والرومان والأوروبيين متخطية فى تجاهل فضل العرب .

وفى باب الهجرة انتهزها المؤلف فرصة سانحة وأشار فى إسهاب إلى الهجرة الصهيونية (ص ١٦٩ — ٢٨٨) محللا لبواعثها السياسية والتاريخية وخطرها على القومية العربية ، كما بحث المؤلف أحوال السكان فى كل من الإقليم السورى والإقليم المصرى باعتبارها أجزاء فى دولة واحدة فكان أول تطبيق علمى عملى على الوحدة السورية المصرية ،وشاءت عروبة المؤلف إلا أن تُفرد باباً مستقلا عن أحوال السكان فى البلاد العربية وخصائصهم القومية . كما أورد فى ختام مؤلفه القيم معجماً للمصطلحات الديمقراطية بالعربية والفرنسية والإنجليزية شمل أكثر من مائة مصطلح علمى فى صميم علم السكان ، كما أشار إلى القواعد اللغوية التى اتبعها فى تعريب المصطلحات العلمية .

ونظرة إلى المراجع العلمية التى اعتمد عليها المؤلف تدل على مدى الجهد المضنى الذى بذله ، فلم تقتصر المراجع على ما نشر عن علم السكان بالعربية والفرنسية والإنجليزية بل شملت المجلات العلمية والدوريات الدولية ، وتقارير قسم مباحث السكان بالمجالس الاقتصادى والاجتماعى بالأمم المتحدة .

دكتور مصطفى فهمى

(١) معلقات العرب

تأليف الدكتور بدوى طبانة — ٤٠٦ صفحة من القطع الكبير — نشرته مكتبة الأنجلو المصرية

لاينكر أحد أن الشعر الجاهلى كان نموذجاً فى صدق الشاعر العربى حين يترجم عن طبيعة نفسه ويصور أحاسيسه ومشاعره ، وحين يصور طبيعة وطنه وما يحيط به من أشياء ... وكان هذا الشعر خالياً من التعمل ، منطلقاً ، فى جوّ كل شاعر ، كالنسر المحلّق فى الأعالى . ومن أجل ذلك كان للمعلّقات المكانة الرفيعة التى أحلّها إيّاها العرب .

وكان هذا الشعر — إلى جانب الثروة اللفظية الطائلة التى حفظها للأجيال من بعده — زاخراً بصور للخُلق العربى الأبىّ الشامخ ، وكان فيه — كذلك — ثروة طائلة من صور البطولة والفدائية والعزّة والأنَفَة والحميّة .

وظلّ هذا الشعــر موضع الدراسة — وبخاصة المعلّقات — طيلة الزمن الطويل ، ولم يزل ؛ وإن اختلفت تلك الدراسات ضعفاً وقوة ، وقد تنوّعت ألوان تلك الدراسات فمنها ما حاول أن يسبر أغوار هذا الشعر ، ومنها ما اكتفى بالسطحية التى لا تدرك كُنْهَه شيء .

وقليل من النقّاد الباحثين من استطاع التعمق فى أسرار هذا الشعر والتغلغل فى حناياه واستخراج الرائع من صوره ونفض تراب الأجيال الغابرة عنه والكشف عن محاسنه وجلّوه للقارئ فى تحليل دقيق . وأشهد أن فى مقدمة هؤلاء أستاذنا المؤرخ الأديب الدكتور محمد صبرى ، فإن دراساته فى هذا الشعر مما يجب أن تضاف إلى هذه المعلقات فى التقدير .

ولقد صدرت أخيراً دراسة نقدية تاريخية جديدة عن المعلقات قام بها الدكتور بدوى طبانة أستاذ النقد الأدبى المساعد بكلية دار العلوم ، وجعل هذه الدراسة موضوعية تعتمد على النص وحده وتأخذ منه ما يستطاع أخذه فى غير تعمّل ولا إسراف فى التأويل أو تحميل للألفاظ فوق طاقتها من الاحتمال .

وقد طوى الكتاب على أربعة فصول ؛ كل فصل ينظر إلى ناحية من نواحى المعلقات ويكشف جانباً من جوانبها . فالفصل الأول يشرح مدلول « المعلقات » وذكر أسمائها المختلفة التى عرفت بها فى العصور ، وقد عُنى فى هذا الفصل بتوثيق المعلقات واستعراض الآراء التى دارت حولها ، ثم فنّد الأقوال التى تشكك فى صحة ثبوتها أو فى نسبتها إلى أصحابها بما اطمأنّ إليه من حجج وأسانيد .

وعرض فى الفصل الثانى لأصحاب هذه المعلقات والتأريخ لهم وتبيان منزلتهم بين الجاهليين . ثم تناول كل معلّقة فبيّن أغراضها وكشف عن أهم خصائصها ، وأتبع ذلك بالنصوص الكاملة لكل معلقة على أصحّ الروايات . ولم يتعرض للقصائد التى كانت موضع خلاف فى اعتبارها من بين المعلقات فقصر بذلك بحثه على المعلقات السبع التى اشتهرت .

ثم درس فى الفصل الثالث المجتمع العربىّ والحياة العربية فى شتى مظاهرها كما تصوّرها المعلقات . وقد جعل المؤلف هذا الفصل معرضاً واسع الجنبات ، منوّع التحف والآثار ؛ لمّا اشتملت عليه المعلقات من ذخائر ، فنحن أمام موكب عظيم من أسماء المواضع والجبال والرياح والسحاب والمطر والمياه والنبات والحيوان مما ورد فى تلك المعلقات ، ونحن أمام عرض طويل من أيام العرب وحياة الحرب والسلام فى ربوعهم وأدوات القتال التى استعملوها مما تضمنته أشعار المعلقات ؛ وأخيراً فنحن أمام صور متباينة أو متشابهة من مظاهر الحضارة فى الحياة الجاهلية ، ومن بعض تلك الصور نتبين منزلة المرأة عندهم . وقد استخرج المؤلف هذه الذخائر من نصوص المعلقات ولم يلجأ إلى مصدر آخر سواها .

أما الفصل الرابع فقد درس فيه مؤلف الكتاب الفنّ الشعرىّ فى المعلقات حيث بلغ فيها هذا الفن عند العرب صورته الكاملة . ثم عرض الدكتور بدوى فى هذا الفصل لنظام المعلقات وأوزانها وقوافيها وألفاظها وأساليبها ومعانيها وأخيلتها .

* * *

هذه هى الدراسة الجديدة للمعلقات ، وهى دراسة فيها جهد مشكور ، وإن الشعر العربى فى كل عصوره لفى حاجة إلى دراسات جديدة وعلى أضواء جديدة حتى تتعلق أنظار أبناء العرب بأدبهم والعناية به واستكناه أسراره والتعمق فيه لتقوّى فيهم الشعور بقوميّتهم وعروبتهم ، **فاللغة أبرز مقوّمات هذه القومية .**

(٢) رسائل ابن الأثير

تحقيق الأستاذ أنيس المقدسى — ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير — مطابع دار العلم للملايين بيروت

من أسرة ابن الأثير نبغ ثلاثة إخوة ، اتجه كل واحد منهم ناحية تمكّن منها فأقام لنفسه فيها مكانة علمية . فهذا ابن الأثير علىّ بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيبانى مؤرخ خلّف فى المكتبة التاريخية

كتابه الضخم « الكامل » .

وهذا أخوه المبارك بن محمد محدّث له مكانته ، وقد ترك فى هذه الناحية مؤلفات جليلة ؛ منها « النهاية فى غريب الحديث » .

أما الأخ الثالث فهو الأديب ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن محمد صاحب كتاب « المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر » وهو كتاب يعتبر فى مقدمة ما أُلِّف فى البلاغة والنقد . وقد كان له إلى جانب كتبه فى النقد والبلاغة رسائل تكشف عن مقدرته الأدبية . ذكر ابن خلّكان أن ديوان ترسُّله فى عدّة مجلدات والمختار منه فى مجلد واحد .

* * *

وقد عُنى الأستاذ أنيس المقدسى — وهو أستاذ شرف للأدب العربى فى جامعة بيروت وأستاذ سابق للآداب العربية فى معهد الدراسات العربية العالية بمصر وعضو المجمع العلمى العربى بدمشق — بالبحث عن مجموع رسائل ابن الأثير حتى وُفِّق إلى مجموعة كبيرة من هذه الرسائل فى مخطوطة ترجع إلى القرن السابع الهجرى وهى قريبة عهد بابن الأثير نفسه . وقد جعل الأستاذ المقدسى هدفه من نشر تلك الرسائل قيمة ما تلقيه من أضواء على أحوال عصر من أهم العصور فى التاريخ ، وهو عصر صلاح الدين الأيوبى وأسرته ، وهذا العصر جدير بأن يدرس دراسة جيدة وأن يعنى بنشر جميع ما لم ينشر من مخطوطات تتصل به .

وقام الأستاذ المقدسى — إلى جانب هذا التحقيق — بشرح ما يشير إليه الكاتب فى رسائله من حوادث تاريخية أو طرائف لغوية فى جهد قدّرناه له حين كتبنا فى مجلة « المقتطف » عن تحقيقه لديوان ابن الساعاتى ، وذلك منذ أكثر من عشرين عاماً ، وكذلك عن كتابيه « تطور الأساليب النثرية » و « أمراء الشعر فى العصر العباسى » .

وللأستاذ المقدسى أياد مشكورة على الأدب العربى — قديمه وحديثه — ودراساته فى الأدب الحديث تعتبر أول الدراسات التى جلّت للناس أثر الاتجاه القومى فى الأدب العربى الحديث . وقد نشر منذ عشرين عاماً كتابه عن العوامل الفعالة فى هذا الأدب ثم عاد فتوسع فى هذا الموضوع فى كتابه « الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث » .

* * *

والذى نرجوه حين يعيد طبع كتاب « رسائل ابن الأثير » أن يلحقه بما قد يجدّ من رسائل ؛ فقد أشار ابن خلّكان إلى بعض الرسائل ونشر مقتطفات منها كقوله فى رسالة يصف فيها الديار المصرية — وهى طويلة كما يقول ابن خلّكان — وفيها فصل فى صفة النيل وقت زيادته ، وهو قوله « وعذُب رضابه فضاهى جنى النحل ، واحمرّ صفيحه فعلمت أنه قد قتل المَحْل » .

وكذلك نرجو أن يستوفى الإشارة فى الهوامش إلى أصحاب الشعر الذى استشهد الكاتب بأبيات منه ، وقد فعل الأستاذ فى بعض الأبيات ، وأغفل ذلك فى أبيات أخرى كثيرة .

الصيرفى

الحياة الثقافية فى شهر

المؤتمر العام للثقافة والفنون

عرض وتقديم

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفى

فى اليوم الثامن عشر من شهر أبريل الماضى ، وحين كانت تحتفل الجمهورية العربية المتحدة بعيد مجيد من أعيادها الخالدة هو عيد جلاء الاستعمار عن الإقليم الشمالى من هذه الجمهورية ، كان الفكر – فى الإقليم الجنوبى – فى عيد لا يقلُّ فى مجده ولا فى مظهر تكريم الدولة له عن تلك الأعياد التى تحتفل بها .

●

وكان المهرجان الفكرى الذى أقامه ودعا إليه السيد الأستاذ ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى فى الإقليم الجنوبى مظهراً من مظاهر تمجيد الفكر وتقدير آثار المفكرين – كتّاباً وفنانين – وعرفاناً بما لإنتاج هؤلاء المفكرين من أثر ملموس وجهد غير مطموس فى توجيه الشعب إلى الطريق السوىّ الذى يجب أن يسير فيه لتظل قوميتنا سليمة من كل شائبة ، وصفوفنا متراصّة ثابتة أمام العواصف ، ولتشبَّ أجيالنا على ما نقيمه لها من دعامات قوية فتنعم بالاستقرار والطمأنينة والأمن فى حياتها الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

●

وكانت استجابة رجال الفكر – على اختلاف مناهجهم – لهذه الدعوة مظهراً رائعاً لتأييدهم الهدف الذى من أجله وُجِّهت الدعوة ، فما وافت الساعة السادسة من مساء ذلك اليوم حتى كانت دار الأوبرا تزخر بالصفوة الكريمة من رجال الدين ومديرى الجامعات وعمداء كلياتها وأساتذتها والمربين والأدباء والشعراء والفنانين من كل لون ، تشاركهم صفوة كريمة من قادة الرأى والجهاد فى سبيل العروبة والوطن العربى الكبير – اجتمعوا كلهم بشعور موحّد وإيمان موطد ، لواجب مقدس ، هو الوقوف فى سبيل كل خطر يهدِّد العروبة فى مقوّمات قوميتها ، والحيلولة دون تسرُّب هذا الخطر وتغلغله من أى ناحية كان مصدره ، وفى أى لون كان مظهره ، وتحت أى قناع يستره .

●

ولم أشهد دعوة استجاب لها أهل الفكر بمثل تلك الحماسة والرضا كهذه الدعوة ، وذلك لأنهم أحسُّوا أن الدولة ترى فى جهادهم الفكرى أكبر عون لها فى جهادها السياسى ، وهذا تقدير كريم . كما أحسُّوا بفداحة الخطر الذى يهدد قوميتهم ، ومن ثم يهدِّد حريتهم الفكرية .

والفكر – ذلك المارد الجبّار فى الهيكل الإنسانى – وهو يأبى أن يسيِّره الباطل فى ركابه أو أن يدعوه لتقديس أنصابه ، أو يكبّله الطغيان فى أصفاده ويفرض

عليه السلطانّ بحرابه ، هو الذى كان يسيطر على هذا الاجتماع فى شموخ وعزة وكرامة . ومن أجل ذلك كان يتجلى فى هذا الحفل جلال الفكر الذى احتشد فى قوةٌ يرهبها الباطل ، ويحسب لها الطغيان ألف حساب ، وجلال الهدف الذى من أجله كانت دعوة وزير الثقافة والإرشاد القومى .

• • •

وتتطلع الأنظار إلى المسرح لتستقبل كوكبة تحمل كلٌ منها إلى النفوس ذكريات طيبة :

فهذا شابٌ ثائر ظلّ يقبس من شعلة الفكر زمناً ويشارك الأدباء حياتهم ، ثم تدعوه الكرامة الوطنية فيحمل مشعل الثورة مع المجاهدين الأبطال الذين حملوها وحملوا معها — فى تضحية فذّة — على الأكف رءوسهم فى سبيل عزة لا تخشى بطشاً ، وكرامة لا تهاب طغياناً — يدخل وقد حفّ به :

صوت ملائكى ساحر جاء يستمع ، وقد تعوّد الناس أن يستمعوا إليه ، ويظل هذا البلبل صامتاً طوال الحفل يصفق للخطباء كأنما يوفّى بهذا التصفيق بعض ما يحظى بالكثير منه ..

وشيخ جليل حمل على كتفيه جهاد سنين طويلة فى عالم الفكر رفعه إلى أعلى مراتب التقدير ، وأحلّه أكرم مكانة فى نفوس عارفى فضله وقادرى أثره .

وشيخ آخر — وأمرى إلى الله — من شيوخ الصحافة والسياسة يجاهد بصوته وبقلمه وبأسلوبه الذى ابتدعه ؛ عرفته البلاد برلمانيًّا من الطراز الأول ، وعرفته دنيا السياسة ثورة لا تهدأ وعقيدة لا تتزعزع ...

وفنّان مسرحىٌ تخطّى التقاليد ليثبت أن للفن كرامة ، وظلّ يجاهد فى سبيل الفن ورفع شأنه بكل ما استطاع من قوة ...

وفنّان موسيقىٌ تجاوزت شهرته حدود وطنه ، استطاع أن يبنى لنفسه بموسيقاه ما يقف شامخاً إلى جانب ما يبنى للناس فنه المعمارى ...

ومع هؤلاء جميعاً فريقٌ من صانعى الأجيال المثقفة فى هذا البلد الأمين والقائمين على نشر الثقافة فيه بكل ألوانها .

• • •

ثم تخشع النفوس على صوت شجى يرتل آى الذكر الحكيم ليكون فاتحة كريمة لعيد الفكر .

● ويقف صاحب الدعوة وزير الثقافة والإرشاد القومى ، وسط عاصفة من التصفيق والتقدير ليلقى كلمة الافتتاح ؛ فيقول :

باسم الله الرحمن الرحيم ، أفتتح أول مؤتمر عام للثقافة والفنون ، فى الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة .

باسم الذين يؤمنون بشرف الكلمة ، وأمانة التعبير ، والحرية ، والبناء ، واحترام إرادة الإنسان .

باسم الذين جاهدوا بالرأى والقلم واللسان .. والخطوط .. والظلال .. والأناشيد ، والألحان .. ليخلصوا هذه الأمة من السيطرة والضغط والحرمان .

باسم الذين استشهدوا ، فسقطوا وهم يهتفون ، وهم يحلمون : بيوم الحـرية والاستقـلال .

باسم بور سعيد ، وأيامها الفريدة المعدودة ... تحفظ على مر الأجيال معنى استبسال مدينة صغيرة ، وهى تواجه الجيوش والأساطيل ، لتضرب بذلك أروع مثال ، على أن الحرية حق مقرر لكل شعب مهما صغر ،نصيب محتوم لكل أمة مهما طال بها الانتظار .

باسم أعيادنا ، وأيام انتصاراتنا ، ومنها يومنا هذا ، حيث تم انعقاد مؤتمرنا فى عيد جلاء الاستعمار عن الإقليم الشمالى من جمهوريتنا .

باسم الجزائر العربية ، وقد شاءت المصادفات أن يبدأ أسبوع الجزائر مع انعقاد مؤتمرنا هذا .

بل باسم جمال عبد الناصر ، القائد العربى الصلب ، الذى أعلنها صريحة وحاسمة وهى أننا أمة أصرت على أن ترسم لنفسها الطريق إلى مستقبلها ، لا تتحيز ولا تنحاز ، ولا تقبل أى لون من ألوان السيطرة على مناهجها أو برامجها ؛ أمة تتمنى الخير للجميع وتعمل من أجل السلام .. تعادى من يعاديها ، وتسالم من يسالمها .



باسم كل هذه المفهومات فى تفكيرنا ، وكل هذه الحوافز فى بنائنا لمستقبلنا — نجتمع اليوم فى هذا المؤتمر :

الكتاب والشعراء ، ورجال الرأى والفكر ، وأهل الثقافة والفنون ، لنؤدى أمانة الوطن فى أعناقنا .

لنتبادل الرأى فيما يحيط بنا من أحداث ، ولنتفق على ما يفرضه علينا واجبنا القوى من العمل ، لحماية قوميتنا العربية ، ومجتمعنا الاشتراكى الديموقراطى التعاونى فى هذه الظروف وعلى مر الأجيال ، لتصبح الانتصارات التى حققناها ، شيئاً مستقراً فى ضمائرنا ، يزداد على الأيام قوة وثباتاً .

ولنتدارس فى الوقت نفسه برامجنا ، ولنشترك معاً فى وضع سياسة ثقافية وفنية ، تحقق فى مجتمعنا العربى العريق ، شخصية المواطن العربى المستنير الواعى ، المدرك لواجباته القومية ، ومسئولياته نحو المجتمع الذى يعيش فيه .

لنتعاهد على العمل معاً ، أنتم فى قطاعاتكم المختلفة ، ونحن فى وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، فى حدود مسئولياتنا المشتركة ، للوصول إلى الهدف الواحد ، وهو أن نخدم هذا المجتمع ، بقدر ما حصلنا من معارف ، وما حققنا من ثقافات ، وما كسبنا من تجارب .

لنواجه ثقة أمتنا فينا ، وتطلع أبناء أمتنا ، بمزيد من الجهد ، ومزيد من العمل للمحافظة على ما توارثناه من قيم وعلوم ، وفلسفات وفنون ، دون أن تختل موازيننا أو تهتز صورة مجتمعنا ، أو يشوه عنصر دخيل طابعنا الأصيل العربى .

•

ويشير السيد الوزير إلى أن هذه الأمة الكريمة كانت صاحبة أقدم حضارة عرفها الإنسان ومنها انطلقت

« أول صيحة بالسلام بين البشر ، كما سجل عهد إخناتون . وتنطلق اليوم أقوى صيحة بسلام حقيقى هدفه الخير والبناء والتعمير لا الدعاية وفرض السلطان » .

ثم يقول :

وإذا كنا قد تراخينا فى بعض مراحل تاريخنا ، فتعرضنا للمحنة ، وقست علينا الأحداث فقد أخذنا فى حاضرنا ، نعوض ما فاتنا على مر الأجيال .

على أننا لم نفقد ، طوال مراحل كفاحنا ، طبيعتنا السمحة الكريمة ، ولم نتجاوز يوماً ما توارثناه من قيم ومقدسات ، فكانت معاركنا دائماً شريفة نظيفة طاهرة ، لم يلوثها غدر ، ولم يمسخها إكراه ، ولم يشوهها إهدار لكرامة الإنسان ؛ لأننا نؤمن بأن كل الحضارات ، وكل الفلسفات ، يجب أن تستهدف أبداً العمل على توفير حظ أكبر من التقدم لكل إنسان .

وأول ما ينبغى أن يتوفر للإنسان حقه فى الانتفاع بما يملك .

وأعز ما يملكه الإنسان هو فكره ، وعاطفته ، وإرادته ... له أن ينتفع بها جميعاً فى تحقيق لون الحياة الذى يختاره .. وعليه أن يضعها جميعاً فى خدمة المجتمع الذى يعيش فيه .

وفى التوفيق بين ماله وما عليه ، يتم التوازن ، وتتكافأ الفرص ، ويتشكل المجتمع الاشتراكى الديموقراطى التعاونى ، الذى نعمل جميعاً له ، تحت قيادة زعيمنا البطل جمال عبد الناصر .

●

ويشرح السيد الوزير الخطوات التى خطتها الثورة فيقول :

لقد بدأت هذه الثورة العربية ، من يومها الأول ، تعمل على تخليص الفلاح من الإقطاع ، ولتقيم فى ريفنا السمح الطيب الكريم ، عدالة اجتماعية تتقارب فيها الطبقات بما يكفل لها جميعاً الأمن والحرية والإخاء ، ويحقق العزة والكرامة للمواطنين .

ثم كانت التشريعات العمالية والاقتصادية لتحقيق الاشتراكية الديموقراطية التعاونية دون مساس بالقيم والمقدسات والتقاليد .

وفى كل خطوة خطوناها ، فى طريق ثورتنا ، كنا نستلهم أصول حضارتنا وطبيعتها وقواعد التعامل فى مجتمعنا . وكلها قائمة على التفاهم والتسامح والتراحم ، والأخذ بيد الضعيف ليقوى ، ومساعدة المتخلف على أن يلحق بركبنا ، لا اضطهاد لقوى ليضعف وإهمال المتخلف ليموت ، وبهذه الروح السمحة الطيبة الأصيلة تمت كل انتصاراتنا ، باقتناعنا وإجماعنا .

فباقتناعنا وإجماعنا ، كان اتجاهنا إلى إقامة مجتمعنا ، على أساس من الاشتراكية المعتدلة ، والديموقراطية السمحة ، والتعاون ، والتكافل ، والإخاء .

وباقتناعنا وإجماعنا كانت وحدتنا مع سورية ، فى جمهورية عربية متحدة ، لاستعادة أمجادنا الناصعة البيضاء .

وباقتناعنا وإجماعنا كان اتحادنا مع اليمن لتحقيق غايات أمة العرب ، فى كل أجزاء الوطن العربى .

هذه هى حضارتنا ، ووسيلتنا إلى التطور ، لا إكراه ولا إرغام ولكنها إرادة الشعوب ، ترسم دائماً طريق مستقبلنا ، ولهذا كانت ثورتنا هى الثورة البيضاء ، التى لم تسفك فيها دماء ، كما سجل تاريخ الثورات الأخرى .

أما سفك الدماء ، وإبادة القرى وإشاعة الذعر والخوف والاضطراب .

أما تعبئة القلوب بالمحنة ، وشحن النفوس بالمرارة ، وخلق مجتمع يؤرقه الخوف .

أما فرض قلة من الناس أنفسهم على المجتمع ، بوسائل مصطنعة تؤذى كرامة الأعزة من المواطنين ، اتقاء لـ « فتنة لا تصيبن الذين ظلموا منكم خاصة » .

فإن هذا أسلوب دخيل على أمتنا ، وافد علينا من خارج ديارنا .

●

ويبين وزير الثقافة الغرض الذى من أجله دعا إلى هذا المؤتمر فيقول :

وواجبنا فى هذا المؤتمر هو أن نتفق على أسلوب مواجهة هذا الإعصار لتبقى عناصر أمتنا سليمة من أى تأثير أجنبى ، وأن نضع فى الوقت نفسه أساساً للثقافة والفنون ، يعكس للعالم حقيقتنا ، ويرسى فى نفوس أبنائنا ، العزة والثقة والأمل .

لقد كانت الثقافة والفنون أحد أسلحتنا الحاسمة فى معاركنا ضد الاحتلال . فلتكن هى نفسها أحد هذه الأسلحة فى وجه محاولات فرض التبعية على أمتنا .

فبالكتاب والقصيدة ، والصورة ، والتمثال ، والأغنية والنشيد والفيلم والمسرحية . وبكل وسيلة من وسائل التعبير نستطيع أن نضاعف مقاومة نفوسنا ، ونصقل طاقات أرواحنا ونجلو البصائر ، ونشحذ الهمم ، للوصول إلى غايتنا .

والأساس الذى ينبغى أن تتجه إليه ثقافاتنا ، قائم على حقائق حياتنا وعناصر انتصاراتنا :

القومية العربية ، والمجتمع الاشتراكى الديموقراطى التعاونى .

فالقومية العربية ، هى الأصل فينا ، بدده الاستعمار عن عمد ، ليفرقنا ويعبث بأجزائنا ، ويفرض سيطرته علينا .

ولكنا انتصرنا على الاستعمار ، فرحل عن ديارنا ، وأخذنا نتلاقى من جديد على عهد من الإيمان بالوطن العربى ، والقومية العربية .

وأدت الثقافة والفنون دوراً إيجابيا فعالا فى هذا السبيل .

ولكن محاولة أخرى تقوم بها الشيوعية تهب على جزء من وطننا العربى ، تمثل معه الدور القديم نفسه ، الذى مثله الاستعمار من قبل ، ليتفرق الصف العربى ، وتتناثر أجزاؤه ، فتجد هذه المحاولة لنفسها طريقاً ممهداً ، وأنها فى مجتمع ضعيف ، مبعثر القوى ، مشتت الجهود ، متفرق الكلمة .

ولكنها محاولة ، ستلقى نفس المصير ، الذى لقيه الاستعمار قبلها ، فالقومية العربية ، هى نداء الدم المشترك فى أبناء أمتنا ، وهى فى الوقت نفسه صمام الأمان .

هذه هى الحقيقة ، فى كل شبر من الوطن العربى ، حتى فى العراق ، فإن القومية العربية فى العراق حقيقة ثابتة الأركان ، عجز الاحتلال الأجنبى عن أن يحطمها .. فحطمته ، وأطاحت بعملائه الطغاة ، وما ثورة ١٤ يوليو فى العراق ، إلا أثر من آثار القومية العربية ،

وانتفاضة من انتفاضاتها وستظل هذه القومية ثابتة كالحق ، نابضة كالحياة ، فى وجه أى انحراف .

وكما لقى الاستعمار مصيره المحتوم ، أمام تيار القومية العربية الجارف كذلك ستلقى هذه المحاولات نفس المصير .

ويومها سيثبت للعالم بالدليل القاطع أن العرب ، أعز على أنفسهم من أن يتركوا وطنهم للأغراض ، والأهواء .

ويوم يشعر العالم بهذه الحقيقة ، ويقتنع بأن أية محاولة لتحطيم قومية العرب عبث وأن مصلحة السلام العالمى فى الاعتراف بهذه القومية ، والتعاون معها ، على قدم المساواة .. وحينئذ ستستقر الأوضاع ، وسيقوم وطننا العربى بدوره الإيجابى فى خدمة السلام .

والأمانة بعد فى عنق رجال الثقافة والفنون ، فهم مسئولون عن تنمية ما فى دمائنا من عروبة ، وما فى تاريخنا من أمجاد .

وهم مسئولون عن العمل فى سبيل المجتمع الاشتراكى التعاونى ، لتذوب الأحقاد والشهوات ، فى نوع من العدالة والتوازن ، وكفالة ضمانات الحياة لسائر المواطنين .

●

ثم يختتم كلمته بتوجيه تحية عربية من الأعماق باسم السادة المجتمعين إلى إخواننا فى العراق ، مؤكداً لهم أن علاج المحنة الصبر ، وأن لهم فى كل بلد عربى أنصاراً يشاركونهم الشعور الواحد فى مصير واحد .

كما يوجه باسمهم تحية صادقة عميقة ، نابضة بالحب والثقة والحياة إلى الرجل الذى يقود خطانا فى هذه المعركة ، كما قادها فى كل معاركنا السابقة بفيض من التضحية والبذل والإصرار ؛ وهو جمال عبد الناصر .

● ● ●

● ثم يتقدم الأستاذ عبد المنعم الصاوى المستشار العام لوزارة الثقافة والسكرتير العام لهذا المؤتمر فيقدم إلى الجمع عميد الأدب الأستاذ الدكتور طه حسين ، وينهض سيادته متقدماً فى جلال إلى منبر الخطابة والتصفيق يحدوه إليه ، حتى إذا ما وصل إلى المنبر كانت الأسماع مرهفة ، وإذا صوته الساحر يملك على الناس ألبابهم ، وأسلوبه القوىّ الدفّاق يستأثر بمسامعهم وهو يستهلّ خطابه بهذه الكلمة :

هذه القومية العربية التى ذكرها السيد الوزير الآن ، والتى يذكرها رئيس الجمهورية فى كل خطاب يلقيه ، وفى كل حديث يعطيه لأى صحافى مهما يكن ، هذه القومية ليست طريقاً مبهماً غامضاً ، وإنما هى حقيقة ثابتة لها مقوماتها التى تتألف منها .

وليس بد للذين يقومون على حماية هذا المثل الأعلى لهذه الجماعة التى نسميها الأمة العربية — ليس بد للذين يقومون على حماية هذه القومية العربية من الضياع ، وهم رجال الثقافة والفكر والفن — ليس بد لهم من أن يبينوا للشعب مقوماتها ويبينوا لهم أن هذه القومية أشياء تصاحبهم فى كل لحظة من لحظات حياتهم وتصاحبهم حين يخلو أحدهم إلى نفسه ، وتصاحبهم حين يلقى بعضهم بعضاً ؛ تصاحبهم فى كل لحظات حياتهم ، وتصاحبهم أيقاظاً ورقوداً أيضاً ، وهم حتى حين تمر بهم أحلام النوم إنما تمر بهم فيشعرون بها مع شعورهم بأنفسهم على أنهم من أبناء هذه العروبة .

وقد آثرت الحديث إليكم الليلة مقوماً بعينه من مقومات هذه القومية ، مقوماً يجب على كل مثقف أن يتحققه فى نفسه وأن يذيع العلم به ، ويشعر به فى أعماق القلوب من حوله أيضاً — وهذا المقوم هو الدين — ذلك لأن الدين هو أول شىء أوجد القومية العربية ، وجعل من الأمة العربية وحدة يتم بعضها بعضاً ، وأزال ما بين القبائل العربية القديمة من التفرقة ، ومحا ما كان بين بعضها وبعضها الآخر من الخصومات ، وجعلهم إخواناً بعد أن كانوا أعداء وحذرهم من الخصومة وحذرهم من الفرقة فقال : « واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخواناً » .

والدين فى بلادنا أيها السادة هو الدين السماوى الذى أنزله الله على رسله قبل أن يوحيه إلى محمد صلى الله عليه وسلم ، فمنا المسيحيون الذين يؤمنون برسالة عيسى عليه السلام ، ومنا المسلمون الذين يؤمنون برسالة محمد صلى الله عليه وسلم ، ومنا الذين يؤمنون بالدين الذى أنزله الله على موسى .

كل هؤلاء يعيشون فى هذه البلاد العربية إخوة متآلفين ، لهم مثل عليا واحدة مشتركة بينهم فى أمور حياتهم الدنيوية ، وفى أمور حياتهم الآخرة أيضاً .

مثلهم الأعلى قد أنزله الله فى قلوبهم ، ووضعه فى أعماق نفوسهم وكون به طبائعهم وأمزجتهم — هذا الوحى الإلهى الذى نزل من السماء على هؤلاء الأنبياء الذين ذكرتهم ، والذى يقوم قبل كل شىء على أن الذين يؤمنون به إنما يؤمنون بإله واحد لا شريك له ولا ند له من الإنسان أو من غير الإنسان . فكلمة التوحيد هى الكلمة التى تجمع الأمة العربية ، ثم تختلف هذه الأمة العربية بعد ذلك فى بعض الأمور

ولكن خلقها واحد وإلهها واحد . والله يقول فى كتابه العزيز : « ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتى هى أحسن إلا الذين ظلموا منهم وقولوا : آمنا بالذى أنزل إلينا وأنزل إليكم وإلهنا وإلهكم واحد ونحن له مسلمون » .

ثم يقول :

إن هذا الإسلام هو الذى نجده عند المسيحيين وعند المسلمين ، هو الذى يقوم على أن هؤلاء الناس مهما يكونوا – مسيحيين أو مسلمين – يلتقون عند شىء واحد ، وهو إخلاص القلوب والنفوس والطبائع والعقول لله وحده لا شريك له ولا ند له .

على هذا كله يلتقى هؤلاء الذين نسميهم الأمة العربية ، ثم يلتقون بعد هذا فى كل ما ينشأ عن هذا التوحيد من الأخلاق ومن المثل العليا ومن الطاعة لله والتفكير فى عاقبة هذه الحياة الدنيا ، ومن إيثار العدل ، العدل العام الذى يقوم على المساواة بين الناس جميعاً فى الحقوق والواجبات ، ومن بغض للظلم والجور ومن إيثار للمحبة .

ثم يقول :

ليس منا من يقصر فى ذات مثل من هذه المثل العليـــا ، وليس منا من يقصر فى ذات التوحيد لله عز وجل ، وليس منا من يؤثر الجور على العدل ، ولا من يؤثر امتياز طبقة على طبقة ، أو قوياً على ضعيف ، ولا من يؤثر الباطل على الحق ، ليس منا أحد من هؤلاء ؛ فالذين يحرقون أو يمزقون كتب الدين التى أوحاها الله إلى أنبيائه والذين يجحدون الدين ويظهرون جحودهم ، والذين يلغون المساواة بين الناس ويفرضون أشياء على الناس لا يريدون أن يؤمنوا بها ولا يستطيعون أن يؤمنوا بها لأنها تناقض دينهم وتناقض مثلهم العليا وتناقض فهمهم للحياة فى هذه الدنيا وانتظارهم لحياة خير منها بعد ذلك ؛ هؤلاء الذين يأتون هذه المآثم كلها ليسوا منا ولسنا منهم ، وإنما هم أعداء العروبة مهما يكن أعداء العروبة وإن ولدوا من آباء عرب ؛ لأنهم خرجوا على هذا المقوم ليسيئوا للعرب وللقومية العربية ؛ هؤلاء الذين يجحدون الدين والذين يسفكون دماء الناس ، لا لشىء إلا لأنهم لا يريدون أن يجعلوا أهواءهم آلهة من دون الله ؛ هؤلاء الذين لا يتحرجون من أن يمزقوا كتب الله جهرة ومن أن يقولوا لا إنجيل ولا قرآن ؛ والذين يتخذون فرداً من أفراد الناس – عاش كما عاش الناس ومات كما مات الناس – إلهاً من دون الله ، هؤلاء ليسوا منا ولسنا منهم ، ولا ينبغى لنا مهما تكن الظروف ، ولا ينبغى لنا مهما تكن النتائج أن تكون بيننا وبينهم مودة أو تعاون أو صلح حتى يتركوا هذا كله .

●

وبعد أن يفيض فى ذكر الإيمان بالمثُل العليا وفى اجتماع الكلمة حتى تستقيم حياتهم ، ولن تستقيم إلا باجتماع الكلمة وإلا بأن يكونوا أحـــراراً من كل ذلة وكل خضوع – يختم كلمته بقوله :

على هذا تقوم القومية العربية منذ كونها الإسلام ، وتقوم الإنسانية العليا التى اشترك فى تكوينها الإسلام والمسيحية والدين اليهودى الصافى الذى أنزله الله على موسى ، والذى لا يمكن أن يتخذ وسيلة إلى غدر أو ذل أو غصب أو خضوع .

هذا الدين هو مقوم من مقومات القومية العربية . وهناك مقومات أخرى لهذه القومية سيتحدث عنها غيرى من المثقفين ورجال الفكر ، وأنبههم إلى أن من الواجب أن يكون هذا المقوم الدينى مصباحاً لكم فى كل لحظة من لحظات حياتكم ، والذين ينسونه أو الذين يعرضون عنه أو الذين يقصرون فى ذاته إنما يقصرون فى ذات أنفسهم ويعرضون أنفسهم وقوميتهم لشر عظيم .

● ● ●

● ويتقدم إلى المنبر الدكتور السعيد مصطفى السعيد : ليبدأ حديثه بشكر السيد الوزير لتنظيم هذا المؤتمر والدعوة إليه ، ثم يقول :

إن إذاعة الثقافة ورفع مستواها ، وتوجيهها لما فيه خير الوطن والمواطنين من أهم خصائص وزارة الثقافة والإرشاد القومى . ومؤتمر كهذا يعقد لمعالجة موضوع أو موضوعات مما يعنى الأمة جمعاء فى حاضرها ومستقبلها جدير بكل ترحيب وتأييد . وما أكثر ما يعرض من هذه الموضوعات فى هذه الأيام التى تكافح فيها البلاد وتناضل فى سبيل صيانة حريتها والتمكين لاستقلالها والتحرر من التبعية الخارجية والنفوذ الأجنبى والإصلاح الشامل فى شتى مرافق الدولة .

ولقد كان اختيار موضوع هذا المؤتمر الأول موفقاً ، فليس أجدر بالعناية والبحث والتبصير فى الظروف الحاضرة من مشكلة التحرر من النفوذ الأجنبى وتجنب التبعية التى يراد فرضها علينا .

والتبعية صورة من الاستعمار خطيرة لأن من شأنها القضاء على مقومات مجتمعنا وإهدار مقدساته وتبديد تراثه .

●

ثم يعرض ضروباً من ألوان الكفاح الذى قامت به البلاد ضد الاستعمار السياسى .

ويقول بعد أن يشير كذلك إلى كفاح الأمة فى سبيل التخلص من الاستعمار الاقتصادى بعد أن تخلصت

من ألوان الامتيازات : والآن نواجه استعماراً فى صورة أخرى ، ربما تكون أبعد أثراً وأعظم خطراً ، وهى الاستعمار الفكرى الذى يرمى إلى أن يفرض علينا التبعية فى المثل والمبادئ ، وهو ما لا ينبغى التسليم به ، بل يتعين علينا كفاحه كائناً ما يكون مصدره .

●

وبعد أن يستعرض أمامنا تلك الصور البغيضة من الماضى المؤلم الذى كنا نعيش فيه وما كان للأجنبى فيه من امتيازات يختم كلامه بقوله :

وأخشى ما أخشاه أن تنسى هذه الذكريات فلا يعرفها الجيل الجديد والأجيال المستقبلة فتضيع العبرة منها مع أن فيها دروساً عملية فى حاضرنا ومستقبلنا .

وإن فى مجرد استعراض تطور هذه الامتيازات كيف بدأت فى صورة ضئيلة لا تكاد تحس، وما انتهت إليه، ما يدعونا إلى أن نكون حذرين متيقظين لا يخدعنا قول معسول، ولا نستصغر شأن أى عمل يمس سيادتنا واستقلالنا وحريتنا من قريب أو بعيد .

وبعد ، فالعبرة الكبرى التى نأخذها من درس الامتيازات الأجنبية أنها لم تأتنا إلا بحكم التبعية وأن خلاصنا منها كان صورة من صور التحرر من التبعية الأجنبية والنفوذ الخارجى .

● ● ●

● ويتقدم الأستاذ فكرى أباظة إلى المنبر فى شباب استمد من عقيدة الرجل الوطنية قوة راسخة فهو لا يتزعزع أمام الزمن ، وفى جلال شيب يتهيب أن يثبت وجوده أو ظل وجوده فى نفس الرجل ... يتقدم وهو يحمل إلى الناس تجارب سياسى محنك ، وبرلمانى فذ ، وخطيب قدير ، وناقد بصير ؛ فيشكر للوزير فكرة هذا المؤتمر الذى يفضل أن يسميه برلمان الثقافة والإرشاد ويقول :

نعم بالأمس اجتمعت اللجنة العليا ، وأحسست حقيقة أننا نشكل برلماناً لا مؤتمراً : الأسئلة الحرة والاستجوابات الدقيقة والمناقشات الحارة والقرارات والاقتراحات التى يلقى بها .

كل هذا شجعنى على أن أسمى هذا المؤتمر برلماناً دورته مستمرة لا دورة استثنائية وهو مثل أصدق وأصبح تمثيل ، وقد استطاع الوزير وزملاؤه الذين يتداول معهم فى تشكيل يحشد له أهل الفكر وأهل المنابر وأهل القلم وأهل الفن وأهل الموسيقى وما هو أجمل من ذلك وأحلى : أهل الصوت الجميل .

علينا نحن بعد أن أدلى السيد الوزير أن نثبت وجود هذا البرلمان، ونصيبى فى هذه الليلة وفى هذا البرلمان نصيب القلم ، والقلم ألوان وأشكال. هناك القلم المفكر الذى يؤلف ويصنف ويخرج السلاح الخطير : الكتاب . وهناك القلم الذى يعلم ، يعلم الإنسان ما لم يعلم فى الجامعات والمعاهد . وهناك القلم الجوال الصوال الذى يطالعكم وتطالعونه صباح مساء كل يوم وكل أسبوع وكل شهر وهو قلم الصحافة الذى يلف ويدور فى داخل الحدود ويشق الحدود إلى الخارج ، هذا القلم الذى صنع الثورات العالمية والذى قال عنه كليمنصو السياسى الفرنسى الكبير : أعطنى ورقة وقلماً وحبراً وأنا أهز العالم هزاً !

وقال أحد رؤساء الجمهورية السويسرية إنى لأدهش إذ يقولون إن الصحافة هى السلطة الرابعة، ولا أتصور أن تكون هناك سلطة أولى وثانية وثالثة إن لم تكن هناك سلطة الصحافة . هذه الصحافة فى حيزنا نحن وفى برلماننا هذا هى الصحافة المتجولة . ولقد كان من حظى الحسن أو التعس أنى تجولت بقلمى فرحلت إلى بلاد الدولار : أمريكا، وإلى بلاد الاستعمار : إنجلترا ، وإلى بلاد الجنون والنزق فى السياسة : فرنسا ، وإلى البلاد العجيبة وهى الاتحاد السوفيتى .

●

ثم يروى الأستاذ فكرى أباظة طرائف من مشاهداته فى تلك البلاد جميعاً وكذلك فى العراق ، وفى هذه الطرائف التى يرويها ما يبعث على الأسى والحزن والأسف ، وما يبعث على السخرية والتندر والضحك ثم يقول :

لقد خلصنا من الاستعمار بعد أن قاسينا منه الكثير ، لكن وفد علينا الآن لون أحمر جديد وهو التسلل الشيوعى .

يا حضرات الإخوان لو كنت موسراً أو غنياً لبعثتكم جميعاً على حسابى إلى روسيا أو إلى بلغاريا أو رومانيا أو المجر لتشهدوا كما شهدت، وتروا كما رأيت ... حقيقة الاتحاد السوفيتى أشياء فريدة فى نوعها لا مثيل لها فى العالم : أنفاق للترام تحت الأرض ، وسلاح وجيش لا مثيل لهما فى العالم وعلم يرتفع إلى القمة ، ولكن الأشباح السائرة فى الطريق، والموتى بغير أكفان، والشعب الذى يسير أعمى، أخرس، أبكم، أصم لا يتكلم، لا حرية . تسكن سبع عائلات فى شقة لا تزيد عن حجرتين ، كل هذا ما معناه ؟ هل يريد عربى أن يعيش هذه العيشة ؟ أن يعيش مع أولاده وزوجته مع أربع عائلات أخرى فى حجرة واحدة ؟ ألا يتكلم وألا يستعمل حريته الشخصية فى دخول السينما إلا إذا استأذن ؟ . إن الحرية الشخصية أعز شئ فى الوجود ولا يعيش شعب بغيرها مهما كانت الظروف والأحوال .

لذلك أيها السادة عندما أحيل إلى المؤتمر كل هذه الموضوعات من الناحية العلمية والمنطقية لينشر رسالته لا بين القاهرين والإسكندريين ولكن فى الأرياف، ويدرس على الطبيعة ما يحدث فى البلاد الشيوعية المستعمرة وما يحدث الآن فى الجزائر وما يحدث فى عمان وجنوب الجزيرة العربية وإفريقية فإن كل هذا كان فراغاً استطاع وزير الإرشاد والثقافة أن يسده بهذا المؤتمر الذى نرجو أن تبدأ لجانه فى أعمالها .

ويختم كلامه بقوله :

الشيوعية جذابة فى مظهرها ولكن الناس الذين لا يفهمون ولا يقرءون ولكن يسمعون فقط يعتقدون أن كل معتنقى الشيوعية فى العالم يستطيعون أن يعيشوا ، ولكن هذا كذب وزور ، وعندما سافر فريق كرة القدم إلى روسيا ورومانيا وكانوا يميلون قبل ذلك إلى المبادئ الشيوعية ، رجعوا عرايا بعد أن وهبوا ملابسهم لأساتذة الجامعات هناك . وإذا كانت هذه المبادئ تصلح فى بلد مستكف فإنها لا تصلح فى بلد غير مستكف يحتاج إلى الاستيراد ، ويحتاج إلى المواد الأولية كبلادنا العربية .

لذلك نراها فاشلة فى البلقان والمجر وكوريا وتشيكوسلوفاكيا ، ولذلك نرجو أن نؤدى خدمة إلى الأمة العربية وإلى القومية العربية لأن مقوماتها واحدة وهى الجنس والدين واللغة والجوار على حين أن القومية الروسية التى تتكون من خمس عشرة ولاية لا يربطها جنس ولا دين ولا لغة .

هذا هو الفرق بين القومية الشيوعية والقومية العربية السائرة حثيثاً والمنتصرة بعون الله .

• • •

● ويقف الأستاذ يوسف وهبى على خشبة المسرح مجرداً من أصباغ التمثيل وأثوابه يلقى كلمة الفن فيطلعنا على صورة قديمة مما كان يعيش فى إطارها رجل الفن فى عهود الظلام . ثم يهيب بأهل الفن أن يستلهموا فنهم من تاريخنا العربى المجيد ومن حياتنا اليوم، حياة الاعتزاز بالقومية وأن يكون فنهم مما يشد أزر الوعى القومى .

• • •

● ثم ينهض بعد ذلك الأستاذ عبد المنعم الصاوى السكرتير العام للمؤتمر فيقترح مشروع القرار التالى :

« الكتاب والفنانون المشتغلون بالثقافة المجتمعون بدار الأوبرا مساء السبت ١٨ من أبريل سنة ١٩٥٩ فى أول مؤتمر عام للثقافة والفنون فى الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة يعلنون تأييدهم الحاسم للسياسة الحرة التى يتزعمها قائد العرب الملهم الرئيس جمال عبد الناصر لتأكيد قومية العرب فى أوطانهم وحمايتها من سيطرة الاستعمار أو التبعية، كما يعلنون أنهم سيقفون بكل طاقاتهم وإمكانياتهم ، وثقافاتهم وفنونهم ، يكافحون مؤامرات الاستعمار ، ومناورات التبعية فى سبيل قومية عربية متحررة ، لا تنحرف ولا تميل ، وفى سبيل مجتمع اشتراكى ديموقراطى تعاونى ، تسود فيه إرادة الشعوب ، وينعم فيه العرب بالاستقرار والأمن ، والرخاء » .

●

ثم يلقى كلمة فيستهلها بقوله :

لقد أشرفت جلسة الافتتاح على الانتهاء ، لتبدأ على الفور أول اجتماعات اللجان المتخصصة ، وأرجو أن أوضح أن وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، لم تقصد بهذا المؤتمر أن ينعقد وأن ينفض ، ببضعة من قرارات أو عدد من توصيات ... ثم يتفرق المؤتمرون لا تجمع بينهم إلا ذكريات .

حقيقة اننا نجتمع فى دورتنا الأولى هذه ، لظرف طارئ ، هو أن نعمل جميعاً متكاتفين ، على تحصين أبناء أمتنا من أية مؤثرات خارجية ، تلوى قصدهم ، وتعوق سبيلهم . مؤثرات قد تخدع السذج والبسطاء ، ولكنها فى حقيقة أمرها سموم تفتك بكيان هذه الأمة ، وتعوق تقدمها فى الطريق الطبيعى ، المنبثق من تاريخها ، ومن آمالها فى التحرر والاستقلال .

ولكن ربما كانت هذه الحوادث الطارئة ، هى الضارة النافعة ... فقد كان أول أثر من آثارها أن انعقد هذا المؤتمر ، واجتمعنا اليوم كتاباً ، وشعراء ، وفنانين ... يمثلون مختلف جوانب الثقافة والفنون ... لنتدارس الموقف ، ولنضع البرامج التنفيذية للعمل العاجل السريع ، وللمستقبل المتحرر الذى نرجوه ، ويحقق الكرامة الفكرية ، لنا ... ولأبنائنا ، وللأجيال المتعاقبة من بعدنا .

على أنى بهذه المناسبة ، أرجو أن أوضح الظرف العاجل الذى ربتنا فيه لهذا المؤتمر ، وربما فوت علينا الاستفادة من كفايات لها فى نفوسنا كل تقدير وكل احترام ، على أن ما بيننا وبينهم من صلات الثقافة والفنون ، والوطن الواحد والهدف الواحد ، كفيل بتحقيق الإفادة من ثقافاتهم وفنونهم ، لتحقيق المصلحة المشتركة التى نعمل لها جميعاً . إنها مسئوليتنا جميعاً ، وسنتعاون بإذن الله ، على تحملها .

●

ثم يذكر سيادته أن اللجنة العليا للمؤتمر قد أقرت اقتراح الوزارة بأن يكون هذا المؤتمر هيئة دائمة يدعوها وزير الثقافة والإرشاد القومى بالإقليم المصرى إلى الانعقاد مرة كل عام أو كلما رأى ضرورة لذلك ، وأن تكون

له لجنة دائمة يختارها الوزير ويكون لها اختصاصات المؤتمر بين دورات انعقاده .

وبعد ذلك يقول

وبهذا لا ينتهى المؤتمر بانتهاء جلساته ، ولا بصدور قراراته . ولا بإعلان توصياته فسيكون على لجنته الدائمة أن تتابع هذه القرارات والتوصيات وأن تتعاون مع وزارة الثقافة والإرشاد القومى على تنفيذها .

وسيسر وزارة الثقافة والإرشاد القومى أن تجد إلى جوارها كل صاحب رأى أو ثقافة أو فنان يساهم معها فى إقامة ثقافتنا على أساس من حضارتنا ومن نهضتنا .

أما عن أساس حضارتنا ، فلحمته وسداه : قومية عربية أصيلة فينا ، تسرى فى دمائنا ، وتربط ماضينا بحاضرنا ... وتحدد طريق الأمل إلى مستقبلنا .

وأما عن أساس نهضتنا ، فهو ما تعاهدنا عليه وأعلناه : اشتراكية ديموقراطية تعاونية ، توازن بين الطبقات ، وتقر الشعور بالعدل بين أبناء أمتنا .

على هذين الأساسين ينبغى أن تتجه جهودنا فى ميادين الثقافة والفنون. بل عليهما ينبغى أن يتشكل تفكيرنا ، وتتشكل ثقافتنا ، وتتشكل فنوننا ..فنفكر تفكيراً قومياً عربياً ، اشتراكياً ديموقراطياً تعاونياً ... ولينعكس هذا التفكير على إنتاجنا الثقافى والفنى .. على كتاباتنا وأشعارنا ، وأناشيدنا ، وأغانينا ، ورسومنا ، وتماثيلنا ، وأفلامنا ، ومسرحياتنا ...

بهذا نكون أمناء على رسالتنا ، وعلى العهود التى قطعناها على أنفسنا . من أجل هذه الغاية رأت اللجنة العليا للمؤتمر تشكيل لجان للمؤتمر .

●

وبعد أن يذكر اللجان التى تقرر تشكيلها ومهمة كل لجنة وأسماء أعضائها وهى لجان :

(١) الثقافة العامة (٢) الإرشاد الثقافى (٣) فنون المسرح والسينما والموسيقى (٤) إحياء التراث (٥) الفنون التشكيلية . (٦) لجنة التنسيق ، وتتشكل من مقررى اللجان المختلفة .

يقول :

هذه هى اللجان الأساسية ، لهذه الدورة من دورات المؤتمر ، أرجو مرة أخرى ، ألا تعتبر صورة نهائية لأعمالنا ، فطالما تقرر أن يكون هذا المؤتمر هيئة دائمة تعمل بجوار وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، فإن أى قصور تسفر عنه التجربة ، يمكن أن نتداركه فى دوراتنا المقبلة .

والذى أرجو أن تعرفوه الآن هو :

أن هذه اللجان ستنعقد فور انتهاء هذه الجلسة العامة للمؤتمر فى القاعات المخصصة لها .

وأن اللجنة العليا للمؤتمر قررت ألا يصح انعقاد إحداها إلا بحضور سبعة من أعضائها على الأقل .

وأن المفروض حتى الآن أن تفرغ هذه اللجان من أعمالها بعد ظهر يوم الاثنين المقبل لكى أن تجتمع لجنة التنسيق مساء الاثنين فتنتهى إلى صورة عامة لأعمال اللجان ، تعرضها صباح الثلاثاء على اللجنة العليا للمؤتمر بحيث يمكن عقد الجلسة الختامية للمؤتمر فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم الثلاثاء، على أنه إذا جد فى أعمال اللجان ما يستدعى تأجيل هذا الموعد فإن حرصنا على استكمال أبحاثنا قد يدفعنا إلى تأجيل الجلسة الختامية حتى ننتهى إلى قرارات تنفيذية محددة تبدأ تنفيذها على الفور ، ولكل لجنة الحق فى أن تتفرع منها لجان فرعية لدراسة موضوع بعينه على أن تصدر القرارات من اللجنة نفسها .

●

ثم يختم كلمته قائلا :

إن الثقافة والأدب والشعر والفنون ، لم تعد شيئاً يسد الفراغ ، أو يحقق متعة أصحاب الجاه والنفوذ . ولكنها اليوم معبأة فى خدمة قوميتنا ، مشحوذة لصيانة مجتمعنا الجديد .

وستمضون يا حملة المشاعل فى المقدمة ، سيداً وراء سيد ، تؤكدون سيادة العرب على أرضهم ، واستقلالهم عن مناطق النفوذ والتبعية .

● ● ●

قرارات اللجان وتوصياتها

وقد ظلت اللجان توالى اجتماعاتها ، وتستعرض آراء أعضائها حتى انتهت إلى القرارات والتوصيات الآتية :

● **لجنة الثقافة العامة :**

حددت اللجنة المبادئ التى يجب أن يستهدفها التأليف والترجمة لتحقيق أغراض هذه الدورة من دورات المؤتمر فيما يلى :

(١) القومية العربية ومقوماتها مثل : اللغة والتاريخ والتراث الروحى والثقافى المشترك والموقع الجغرافى والمصالح المشتركة .
(٢) الاشتراكية الديموقراطية التعاونية واتفاقها مع تاريخنا وتقاليدنا وكيف أنها تطور طبيعى لمجتمعنا .
(٣) بيان حقيقة الشيوعية وأساليبها .
(٤) تاريخ الاستعمار وبواعثه وأساليبه .
(٥) شرح سياسة الحياد الإيجابى .

وأوصت اللجنة بأن يكون التأليف فى هذه المسائل موضوعياً موثقاً مقنعاً يتناسب مع المستويات الثلاثة وهى :

(١) المستوى العلمى الخاص .
(٢) المستوى المتوسط .
(٣) المستوى الشعبى .

ورأت اللجنة وضع خطتين : إحداهما عاجلة، والأخرى بعيدة المدى . وقدمت مع تقريرها قوائم بالكتب المقترحة للتأليف والترجمة، قدمها عدد من أعضائها .

● لجنة الإرشاد الثقافى :

وضعت اللجنة الأسس التى يجب أن يقوم عليها الإرشاد الثقافى . وحددت الأجهزة التى يمكن الاعتماد عليها فى تنفيذ برنامج الإرشاد الثقافى وأصدرت التوصيات الآتية :

١ – توصية الأزهر ووزارة الأوقاف والرياسات الدينية لتنظيم حلقات ثقافية للوعاظ لدراسة حقيقة الشيوعية وأوجه التعارض بينها وبين الأديان السماوية والقيم الخلقية التى تنشأ عنها .

٢ – التوسع فى الجهود المبذولة الآن بالأزهر والجامعات والمدارس على اختلاف مستوياتها لدراسة القومية العربية وموقفها الحيادى .

٣ – إقامة ندوات للاتحادات الخاصة بالعمال والموظفين والنقابات يدعى إليها رجال الفكر والاجتماع لتنوير الأذهان فيما يتصل بالموقف الراهن .

٤ – توصية نقابة المهن التعليمية لإقامة حلقات ثقافية مختلفة لتحقيق الغرض نفسه .

٥ – تغذية الإذاعة بالبرامج والأناشيد والأغانى التى تحقق هذه الأهداف .

٦ – معاونة الهيئات والجمعيات الثقافية بما يمكنها من تنظيم برامج تستهدف أغراض المؤتمر .

٧ – توصية الصحافة للعناية بالمسائل القومية وتنبيه المواطنين إلى ما يواجههم من أخطار الاستعماريين : الغربى والشيوعى، والصهيونية .

٨ – توصية الأجهزة الفنية المختلفة فى المسرح والسينما والموسيقى للعمل على تقوية الشعور بقوميتنا وتمسكنا بمثلنا وتقاليدنا وعقائدنا .

٩ – تزويد جامعة الثقافة الحرة بما يمكنها من أداء وظيفتها لتحقيق هذه الأغراض .

١٠ – تزويد برامج نشر الثقافة الريفية بالمادة التى تحقق أغراض المؤتمر ووضع خطة للتعاون مع المجلس الأعلى لرعاية الشباب والمؤتمر الإسلامى والاتحاد القومى لنفس الأغراض .

● لجنة إحياء التراث :

قسمت اللجنة توصياتها إلى ثلاث نواح :

١ – الناحية الدينية :

وقد رأت فى هذا أن تستخلص من الكتب القديمة والمراجع الدينية النصوص والمقالات التى تحقق الموضوعات الآتية :

(ا) المعانى الروحية، والعبادات، وأثرها فى تربية الضمير الاجتماعى .
(ب) الكرامة الإنسانية والعدالة الاجتماعية كما تصورها الأديان .
(ج) التعاون الإنسانى فى : الأسرة، والمجتمع الصغير، والأمة، وبين البشر جميعاً .
(د) الحرية والتكافل الاجتماعى، وتكوين رأى عام فاضل يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر .
(هـ) نشر وثائق لشهداء العقائد الدينية .

٢ – الناحية الأدبية والفنية :

(ا) تراجم أعلام الحضارة وأحاديث البطولة .
(ب) قصص وتمثيليات مأخوذة عن المثل والقيم الخلقية والاجتماعية والحضارية، مع العناية بالناحية العربية . مما قد ينتشر فى أسمار الريف .
(ج) الآثار الأدبية التى عاصرت حركات التحرر .
(د) بعث الملاحم العربية فى إطار فنى ملائم مع تقديم موسيقى فنى .
(هـ) إحياء المسرحيات عامة والغنائية منها خاصة مما عاصر الثورات العربية وأن يكون لرجال المسرح عناية خاصة بإبراز مواقف البطولة العربية تصاحبها موسيقى عربية أصيلة مناسبة .

٣ – الناحية الأثرية :

(ا) عمل مجموعات من الصور عن آثارنا الممتازة، كذلك العناية بإظهارها فى الأفلام والعمل على توضيح وحدة العمارة والفنون فى الأقطار العربية .
(ب) إصدار كتيبات صغيرة تعرف بهذه الآثار، وتيسير زيارة المتاحف خاصة لأهل الريف .
(ج) نشر القيم المأخوذة من تراثنا القديم .

وتوصى اللجنة العليا للمؤتمر بأن يكون النشاط الثقافى فيما يتعلق بإحياء التراث بالتعاون مع المجمع اللغوى والمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

● لجنة فنون المسرح والسينما والموسيقى :

انقسمت اللجنة إلى ثلاث شعب، ووضعت كل شعبة التوصيات الآتية :

١ – المسرح : وضع مسرحيات لدعم قوميتنا العربية والحرص عليها والتمسك بتراثنا التاريخى، وتشجيعاً لذلك يعلن عن مسابقات للكتاب المسرحيين لتقديم مسرحيات تتفق وأهداف المؤتمر، ويخصص لها هذا العام بصفة مؤقتة جوائز مالية قدرها ٥٠٠ جنيه، و٤٠٠ جنيه، و٣٠٠ جنيه، وتوزع هذه المسرحيات على الفرق، حسب لون كل فرقة .

وحرصا على تنفيذ برنامج سريع لتحقيق أغراض المؤتمر قررت اللجنة :

(ا) إعادة قراءة الروايات الموجودة لدى الفرق والإذاعة حالياً، لتقديم المناسب منها .

(ب) عرض عدد من المسرحيات ذات الأهداف التى تتفق وأغراض المؤتمر .

كما أوصت اللجنة باتخاذ الخطوات الضرورية اللازمة لتوفير المسارح فى القاهرة والأقاليم ، والاستفادة بمسارح البلديات فى عواصم المدن .

وأوصت اللجنة العليا بأن تنشىء وزارة الثقافة والإرشاد القوى مسرحاً تقدم فيه المسرحيات باللغة العربية الفصحى ، وذلك لتثبيت قواعد اللغة العربية فى فنون المسرح .

٢ - السينما :

(ا) دعم جريدة مصر مالياً ومادياً .

(ب) إعداد الأفلام القصيرة وأن تقوم إدارة السينما بالعناية بإنتاجها بحيث تحقق أغراض المؤتمر ، وتشجيعها بتخصيص جوائز للنواحى الفنية فيها .

(ج) إعداد الأفلام الطويلة ذات الأهداف القومية والاجتماعية وتخصيص إعانات مجزية لمنتجيها .

٣ - الموسيقى :

(ا) وضع أناشيد ومسرحيات غنائية تتميز بالقوة والحماسة نصاً ولحناً .

(ب) إحياء وتشجيع التأليف والتلحين الشعبى والأدوات الشعبية بما يتلاءم مع أهداف المؤتمر .

(ج) استخدام المنلوجات للتعبئة سواء منها الجدى أو الفكاهى .

(د) إقامة مهرجانات للموسيقى العربية والمسرح كل عام على أن يبدأ المهرجان الأول فى أقرب فرصة .

● الفنون التشكيلية :

أوصت اللجنة بما يأتى :

(١) العناية بالكتاب وتزويده بالصور الموضحة .

(٢) نشر سلسلة من الكتب الفنية .

(٣) العناية باللوحات الخطية والصور الفنية التى تحقق أهداف المؤتمر .

(٤) العناية بطوابع البريد بحيث يكون ما يصدر منها فى المناسبات القومية ذا طابع عربى يحقق أغراض المؤتمر .

(٥) العناية بالصور الفوتوغرافية الصحفية ذات المستوى الفنى وانتقاء الهام والممتاز منها ، والعمل على نشره واقتنائه .

(٦) العناية بالمستوى الفنى الملصقات على أنواعها .

● الفنون الشعبية والحرف الوطنية :

(١) دعم الجهود المبذولة فى إحياء الحرف الإقليمية فى القرية وتسويقها

(٢) العناية بالحرف الشعبية فى المدينة وتشجيع الجهود التى تبذل فى هذا السبيل .

● ● ●

● وفى الجلسة الختامية للمؤتمر ، التى عقدت بدار الأوبرا يوم الأربعاء ٢٢ من ابريل الماضى أعلنت القرارات التالية :

(١) أن القومية العربية حقيقة واقعة تربط الأمة العربية بروابط الدم واللغة والتراث الروحى والثقافى المشترك .

(٢) أن إقامة المجتمع العربى على أساس من الاشتراكية الديموقراطية التعاونية امتداد لتاريخنا وتطور طبيعى لمجتمعنا .

(٣) أن الاستعمار والصهيونية والتبعية والشيوعية على اختلاف صورها وشعاراتها دخيلة على هذا المجتمع ومناهضة لمبادئه وأهدافه ومقدساته .

(٤) تعبئة جميع قوانا الروحية والمادية لدفع أية محاولة ترمى إلى النيل من القومية العربية أو المساس ببناء مجتمعنا الاشتراكى الديموقراطى التعاونى .

● ● ●

● كما أعلن النظام الأساسى للمؤتمر العام ، وهو الآتى نصه :

التكوين :

يضم المؤتمر ذوى الرأى والثقافة وأهل الفنون الجميلة بالإقليم المصرى .

الأغراض :

المؤتمر هيئة تابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القوى ويعمل - فى نطاق رسالتها - لتوفير أكبر قدر من خدمة المجتمع وصيانة مقدساته والمحافظة على تراثه وصقل الذوق الفنى بين طبقاته ونشر الوعى العام بين أبنائه .

الانعقاد :

ينعقد هذا المؤتمر سنوياً فى النصف الثانى من شهر أبريل برياسة وزير الثقافة والإرشاد القوى وبدعوة منه ، أو كلما اقتضت الضرورة ذلك .

اللجان :

(١) اللجنة الدائمة : يكون للمؤتمر لجنة دائمة يصدر بتكوينها قرار من وزير الثقافة والإرشاد القوى ، لمتابعة تنفيذ البرنامج الذى يقرره ، ولها أن تقرر دعوته فى غير الموعد المقرر لانعقاده، إذا رأت ضرورة لذلك ، بعد موافقة وزير الثقافة والإرشاد القوى .

(٢) اللجنة العليا : يكون للمؤتمر أثناء انعقاده لجنة عليا من بين أعضاء المؤتمر يصدر بتشكيلها قرار من وزير الثقافة والإرشاد القوى بناء على اقتراح اللجنة الدائمة ، وتتولى اللجنة العليا الإشراف على تنظيم

المؤتمر والتنسيق بين لجانه ، ومراجعة أعمال اللجان قبل عرضها على المؤتمر ليصدر ما يراه من قرارات فى شأنها .

الاختصاصات :

للمؤتمر حق الاقتراح والتوصية ومناقشة تنفيذ الاقتراحات والتوصيات فى نطاق رسالتها .

الإجراءات

تضع اللجنة الدائمة لائحة للمؤتمر لتنظيم أعماله ويصدر بها قرار من وزير الثقافة والإرشاد القومى .

• • •

• ثم ألقت السيدة أم كلثوم كلمة اللجنة العليا للمؤتمر فشكرت السيد الوزير على المجهود الذى بذله فى سبيل عقد هذا المؤتمر الثقافى ، وأعربت عن تقديرها للنجاح الذى لقيه المؤتمر ، وما ينتظر لقراراته من سرعة التنفيذ كوعد السيد الوزير .

ثم تحدثت عن دور الموسيقى والغناء وتعبيرهما عن الحياة وتصويرهما جميع ما يتصل بالنفس فى عواطفها وميولها ، وبالأمة فى سلمها وحربها .

• • •

• ونهض السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى ليختم المؤتمر بالروح الكريمة التى افتتحه بها ، وبالشعور الطيب لما انتهت إليه قرارات المؤتمر فى سبيل تحقيق الأهداف الكبرى للأمة ، وخدمة القومية العربية الأصيلة ، والمساهمة فى بناء المجتمع الاشتراكى الديمقراطى التعاونى .

•

وبعد أن ذكر سيادته ما انتهت إليه كل لجنة من لجان المؤتمر قال :

كل هذه البرامج التى وضعتها اللجان .

وكل هذه الدراسات التى قامت بها ... تحتاج إلى متابعة ، ليكون التنفيذ بنفس الروح التى وضعها ، وعلى نفس المستوى لتحقيق أغراض المؤتمر .

وستكون هذه هى مهمة اللجنة الدائمة للمؤتمر .

وإنى لعلى ثقة من أن هذه اللجنة ، ستقوم بدورها فى ميدان الثقافة والفنون ، لتحقق الغاية التى من أجلها اجتمعنا ، ومن أجلها سنجتمع مرة على الأقل كل عام .

ويوم نعود إلى الاجتماع فى العام المقبل ، سنقدم لكم حسابنا ، وإنا لنرجو أن نكون قد وفقنا فى تنفيذ ما أصدرتم من قرارات .

على أننا سنحتاج دائماً إليكم ، فى تنفيذ هذه القرارات ، فهى قراراتكم ، وأنتم خير من يعاون على تنفيذها .

فالكتب المقترحة للتأليف ، أو للترجمة ، أو للإحيـاء ، والمسرحيات والأفلام والفنون الجميلة التى صدرت بشأنها قراراتكم وبرنامج الإرشاد الثقافى الذى تم وضعه .

كل ذلك يحتاج إلى جهودكم ، وثقافاتكم ، وفنونكم ، وتجاربكم ؛ لتصبح القرارات التى صدرت عنكم ، أعمالا والأحلام التى راودتكم حقائق .

إن هذا المؤتمر هيئة دائمة ، وعلى أعضائه جميعاً أن يتابعوا تنفيذ قراراته ، متعاونين مع لجنته الدائمة ، وهى أداة هذا المؤتمر فى التنظيم والتنسيق ، والتنفيذ .

إن الثقافة والفن عنصر أصيل فينا ، ولقد قاومنا بهما الاستعمار والاستبداد والطغيان ... وسنمضى فى الطريق ، ثقافتنا فى ضمائرنا ، وفنوننا فى وجداننا ، ندفع عن الأمة العربية كل شر ، ونصونها من كل خطر ، ونثبت فيها ما توارثناه من قيم ومقدسات .

وسنقف دائماً بثقافاتنا وفنوننا ، خلف قائد نهضتنا الرئيس جمال عبد الناصر ، نؤدى دورنا فى أمانة ، وصدق ، من أجل قوميتنا العربية ومجتمعنا الاشتراكى الديموقراطى التعاونى .

والله نسأل أن يوفقنا فى حمل الأمانة ، والقيام بالواجب نحو أنفسنا ، ومواطنينا ، والجيل المقبل من أبنائنا .

• • •

• والآن — وقد انتهى عيد الفكر — وهو عيدٌ لا يقلُّ ، كما قلتُ ، فى مجده عن أعيادنا — فى مثل هذا النجاح الذى بلغه . آن لنا أن نطمئنَّ إلى مستقبل مشرق لأجيالنا ينعمون فيه بمجتمع خالص من كل شائبة اوافدة عليه حاملة معها بذور الشر ، مجتمع تستقر فيه قوميتنا على أوضاع سليمة ، ومبادئ قويمة ، وإيمان قوى بالعزة والكرامة .

الفنون التشكيلية فى شهر

أقيم خلال الشهر الماضى عدد كبير من المعارض . وهو أمر يتكرر كل عام فتتركز المعارض الخاصة فى نهاية الربيع . ولا أدرى السر فى هذا التقليد الذى يقضى بتركيز نشاطنا الفنى وعدم توزيعه على شهور الموسم الفنى .

ومن المعارض الكثيرة التى أقيمت خلال الشهر الماضى التى أعرض لها : معرضان خاصان وآخران عامّان . وهى : معرضا الفنان ممدوح عمار والفنان حامد ندا . والمعرضان السوفيتى والبلجيكى .

● فى أول الشهر الماضى أقام الفنان ممدوح عمار معرضه الثالث للتصوير ، والفنان ممدوح يعمل معيداً فى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة . وقد عاد أخيراً من بعثة فنية استغرقت عاماً فى الصين . درس خلالها أصول الحفر الصينى على الخشب . وقد وضح تأثره بدراسته هذه فى عدد من لوحاته التى قدمها فى معرضه .

وأغلب إنتاج هذا المعرض منفّذ بأسلوب التلوين الشمعى والحفر على الخشب . بجانب مجموعة من الرسوم السريعة بالباستيل .

وتتضح فى إنتاج الفنان على اختلاف أساليبه . شخصيته المتميزة وفهمه الواضح . فهو يهتم اهتماماً كبيراً بالبناء التشكيلى للوحاته . ويذهب فى هذا السبيل حتى ليطغى فى بعض لوحاته على حيوية العمل وليونة علاقاته . كما يهتم باللون كعنصر رئيسى فى لوحاته . واللون عند ممدوح يجيء على مستويين . فى أحدهما يتم التوافق اللونى خلال تدرج دقيق محكم فى حدود مجموعة لونية معينة . ويعمد فى المستوى الآخر إلى الاستفادة من خواص التقابل الحاد . ويتمكن من إخضاع أكثر الألوان تبايناً . لحاجات الفكرة التى يصورها .

ومن السمات الواضحة فى أعمال الفنان ممدوح عمار . استيحاؤه الإيجابى للفن الشعبى سواء فى الموضوع الذى يدرسه أو فى أسلوب التلوين وتكوين العناصر والمفردات . وقد نجح الفنان إلى حد كبير فى الإفادة من خامة التلوين الشمعى . للحصول على مجموعة من السطوح ذات الملمس المتميز ، والقريب فى الوقت ذاته من ملمس السطوح فى فننا الشعبى .

وضم معرض ممدوح لوحة زيتية واحدة باسم «وحدة» وفى هذه اللوحة تتضح مميزات فنه . فهو يستخدم قاعة السيرك الخالية بإنشاءاتها المعمارية فى بناء لوحته بناء محكماً . كما يحرص على التحرك فى حدود مجموعة لونية خاصة تؤكد معانى الوحدة التى يصورها .. . ويكسر حدة الانقباض الشامل فى أنحاء اللوحة ببقعة حمراء تصور العنصر الإنسانى الوحيد .

وفى لوحات « التحطيب » و « جامعة بيكن » ينجح الفنان فى استخدام أسلوب الحفر على الخشب . بما يمليه من بساطة فى توزيع المساحات اللونية .

ومجموعة رسوم الباستيل تمتاز بحساسية فى التقاط الحركة . والمقدرة على التلخيص والتركيز .

● وفى النصف الآخر من الشهر أقام الفنان حامد ندا معرضه الثالث فى قاعة الكلتورا .

وحامد يعمل أيضاً مدرساً فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية . وقد مرّ إنتاجه بعدة تطورات كبيرة منذ قدّم أول إنتاج له عام ١٩٤٦ . ومنذ ذلك الحين وضح ارتباطه بالمدارس السريالية والاتجاهات التى تستوحى اللاشعور . وفى هذا يقول الفنان :

« فى رأيى أن كل عمل فنى يخلو من السريالية لا يمكن أن يعد عملا فنياً ، بمعنى أن التعبير التلقائى مهما كان لونه واتجاهه لا يمكن أن يخلو من ذاتية الفنان إذا كان عملا صادقاً . وما دام قد ارتبط بالذاتية فهو يرتبط باللاشعور إلى حد ما .

التجريد نوعان : الأول يستخدم الأشكال من واقع حياتنا ، والثانى يعطينا أشكالا مبهمة تكون موجودة فى إحساسات الفنان الداخلية

وهى تعطى شكلا مطلقاً . أنا الآن أمثل الجانب الأول وأرحب بالثانى وإن كنت أشعر بالعجز عن تحقيقه .

التجريد المطلق هو القمة التى يمكن أن يصل إليها المذهب التجريدى حين يتخلص من الأشكال المألوفة الهندسية وغيرها » .

وحامد صادق كل الصدق فى قوله هذا . وهو أمر قلما نحدث عند ما يتحدث أحد الفنانين عن إنتاجه . ففى أغلب الحالات تتغلب ذاتية الفنان على رغبته فى تقييم إنتاجه تقييما موضوعياً .

وحامد بالفعل يستخدم فى إنتاجه أشكالا من واقع حياتنا ، تتكرر فيها من حين إلى آخر رموز معينة كالسمكة والطائر . ولكن رغبة التشكيل تغلب عليه . فتراه ينسق بنجاح عناصر لوحته . ويحرص كل الحرص فى اختياره لألوانه .. ويحتفظ على الدوام فى لوحاته بقدر وافر من التماسك الشكلى . الأمر الذى نفقده فى أغلب لوحات الفنانين السرياليين . أو الذين يستوحون اللاشعور بشكل عام .

ومن أجمل لوحات هذا المعرض لوحة « الحصان الأزرق » التى سبق للفنان عرضها فى صالون القاهرة الذى أقيم فى شهر مارس .. وفى هذه اللوحة وفى عدة لوحات أخرى يخرج الفنان من مجرد تسجيل الانفعالات الذاتية المستمدة من أعماق اللاشعور إلى مستويات أكثر اكتمالا ونضجاً .. فتظهر شاعرية الفنان فى البناء واللون وتشكيل العناصر .

ومن السمات الظاهرة عند الفنان استيحاؤه الفن المصرى القديم . سواء فى مجموعة الألوان المستعملة فى الرسوم الحائطية القديمة ، أو فى استعماله الأسلوب المصرى القديم فى تسجيل حركات الأشخاص وتأثره ببعض العناصر المصرية القديمة . ويتمّ هذا كله على مستوى جديد تظهر فيه شخصية الفنان الواضحة .

● وفى الأيام الأخيرة من الشهر الماضى أقيم معرض لتصوير والنحت السوفيتى المعاصر .. ويضم هذا المعرض ما يزيد على مائة لوحة زيتية ضخمة . تصور مختلف مظاهر الحياة السوفيتية .

وبجانب مجموعة اللوحات التى يلتزم فيها الفنان السوفيتى مذهب الواقعية الاشتراكية . التى تمثلها أغلب لوحات المعرض . نجد بدايات كثيرة لمجموعة من الاتجاهات الجديدة . وهى تفصح عن نفسها فى حرص واتزان وبطء .. وهذه الاتجاهات فى أغلبها تميل إلى تطعيم الموضوعات المطروقة فى اللوحات الأخرى بشئ من التحرر من حيث أسلوب التأدية .. فنرى فى عدة لوحات بعداً عن التسجيل الفوتوغرافى السائد فى المعرض.. وهذه اللوحات لا تسير كلها فى اتجاه سليم . فينحرف بعضها إلى التبسيط الزخرفى الذى يجعل اللوحة أقرب إلى لوحات الإعلان الحائطية . كما فى لوحة « يا للعلو ! ١٩٥٨ » للفنان زار ينيس .. وبعضها الآخر يسير فى طريق سليم . سيقود بلا شك إلى وجود مجموعة من التجارب الجديدة فى أسلوب التأدية الفنية . كما فى لوحة « أرمينيا ١٩٥٧ » للفنان ساريان ..

والظاهرة الواضحة هى أن أغلب المحاولات التشكيلية الجديدة نجدها فى لوحات فنانين من جمهوريات الاتحاد السوفيتى الآسيوية . كما فى لوحة «الغلام الهندى» للفنان اليكسندروجلى (من مواليد باكى) .

● ومعرض الفنانين البلجيكيين المعاصرين الذى أقيم تحت رعاية السيد رئيس الجمهورية العربية المتحدة ، وقام بافتتاحه السيد ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى . وحضر حفل افتتاحه السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم المركزى . والسيد نجيب هاشم وزير التربية التنفيذى .. هذا المعرض أقيم بمناسبة زيارة وزير التربية البلجيكى مسيو شارل فورو للجمهورية العربية المتحدة .

والمعرض يضم ما يقرب من مائة لوحة زيتية .

يتضح فيها البحث الدائم للفنان البلجيكى فى أساليب التأدية . وطرقه أبواب مختلف المدارس الفنية المعاصرة . إلا أن الفنان البلجيكى يجرى تجاربه فى كل اتجاه بشىء من الحرص والاتزان ، لا يجعلانه يندفع اندفاعاً بعيداً فى بحثه التشكيلى ، بحيث يفقد الصلة بواقعه ، وواقع جمهوره .

ويمتاز الفنان اوبزومر إيزيدور بتمكنه البعيد فى خلق العلاقات اللونية الدقيقة رغم اختلاف أسلوب التأدية فى كل من لوحاته الخمس التى عرضت له فى هذا المعرض .

ويجرى الفنان ألبير ساڤرى فى لوحاته مجموعة من التجارب فى اتجاه المدرسة التكعيبية . ومن أكثر لوحاته نجاحاً لوحة « طبيعة صامتة » .

ومن الأعمال الممتازة التى ضمها هذا المعرض لوحة « أبنية » للفنان ڤانك جوزيف ، التى يعمد فيها إلى التجديد محتفظاً فى الوقت نفسه بالشكل الخاص للعناصر التى يجددها .. وتمتاز لوحته هذه بجمال البناء ، والنجاح فى استخدام المستويات المختلفة للمشهد الذى يسجله .

ومن اللوحات التى تسترعى النظر : مجموعة لوحات للفنان جوستاف كاميه هى « صباح ذو ضباب » . و« الميناء » . و « الصناعة » . وتتشابه هذه اللوحات فى بنائها ، وإن كانت تختلف فى الجو السائد فيها . وتشترك فى أنها تعتمد جميعها على الإيقاع الهندسى للعناصر المرسومة فى دقة هندسية كاملة ، وقد نجح الفنان إلى حد بعيد فى تخليص هذه العناصر الهندسية المتكررة من رتابتها الطبيعية وجمودها وحدتها ، بما أضافه من عناصر إنسانية إليها .

والفنان رك سلانيك يقدم مجموعة تسترعى النظر بألوانها القاتمة والعلاقات الدقيقة التى يقيمها بين هذه المجموعات القاتمة من الألوان ، وله لوحتان ممتازتان من الطبيعة الصامتة ، أطلق عليهما « زجاجة وخضار » و « حمراء الحلفية » .

وأغلب الفنانين الذين يضم المعرض إنتاجهم من مواليد القرن الماضى .. وهذا يدل على استقرار الاتجاهات الحديثة فى الفن التشكيلى البلجيكى ، وإن كنا نطمع فى الاطلاع على إنتاج بعض الفنانين من الشباب ؛ حتى نرى آخر ما وصل إليه تطور هذه الاتجاهات على يد الجيل الجديد ، من الفنانين البلجيكيين .

